

ВАДИМ СКУРАТІВСЬКИЙ

**ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА
У СОЦІОКУЛЬТУРНИХ
ПРОЦЕСАХ
XX СТОЛІТТЯ**

ГЕНЕЗА, СТРУКТУРА, ФУНКЦІЯ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
ім. І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

ВАДИМ СКУРАТИВСЬКИЙ

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА
У СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ
XX СТОЛІТТЯ

Гене́за. Структура. Функція

Частина II



*Автор висловлює щирю подяку студії «1+1»
за вагомую допомогу у виданні цієї книги.*

ББК 85.37+76.3

С46

Скуратівський В. Л.

Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція: У 2-х чч. Ч. II. — Київ: Іван Федоров, 1997. — 240 с.

ISBN 966-95130-1-4

Монографія — цілісне узагальнення екранної інформації від самої її появи до сучасності. У контексті нашої цивілізації дослідник спостерігає за народженням нових типів і засобів екранного зображення — аж до відео. Автор зупиняється на соціокультурних передумовах безпосередньої появи кінематографічної техніки та супровідної їй естетики.

Виконана на перетині кількох наукових дисциплін, праця дозволяє поглянути на певні процеси у культурі ХХ століття як на незаперечну єдність.

У монографії закладаються основи нової методології вивчення українського кіно як у його історичній перспективі, так і в сучасних проявах.

ББК 85.37+76.3

Рецензенти: О. К. Шевченко, доктор філософських наук,
кінознавець
О. С. Мусієнко, кандидат філософських наук,
кінознавець

Затверджено до друку
Вченою радою Київського
державного інституту
театрального мистецтва
ім. Карпенко-Карого

С ————— Без об'яв.

ISBN 966-95130-1-4

© Київський державний інститут театрального мистецтва, 1997

Мойй матери

ВСТУП

Нашу роботу ми одразу розпочнемо з одного вельми важливого термінологічного застереження: вдаючись до широковживаного виразу «екранні мистецтва» (зокрема «кіномистецтво»), ми розуміємо під ним не лише мистецтва у власному, естетичному значенні слова, які створюються екранними засобами, а систему екранних комунікацій взагалі, ті семіотично-інформаційні засоби культури, які з певного часу — дець з кінця минулого століття і по сьогодні — є точним науковим еквівалентом навколишніх часово-просторових процесів, знакової ж їх часово-просторової матриці-моделі.

Отож, автор у своїй термінологічній поведінці зважає як на широку вживаність виразу — і тому звертається саме до нього, — так і на необхідність такого семантичного уточнення. XX століття проходило і нині проходить — отож, вважатимемо, пройшло! — під очевидним знаком екранних мистецтв, що їх розмаїта за своїм характером, цілями і наслідками, але завжди масивна присутність у сучасній цивілізації певною мірою і визначила форму і зміст багатьох її соціокультурних процесів.

Сучасна людина перебуває у зоні абсолютного впливу цих мистецтв, і така її залежність, що почалася на самісінькому порозі століття, з кожним його десятиріччям посилюється, нарастаючи за експонентою, з виразною тенденцією — хай у якихось ще соціально й технологічно для нас невідомих чи принаймні гіпотетичних формах — перейти у століття наступне.

Відповідним чином усі факти, пов'язані з генезою, функцією і загальною структурою екранних мистецтв необхідно вимагають систематизації й узагальнення, представ-

лення їх в особливих індуктивних рядах, у тому ґносеологічному порядку, який прояснить їх виникнення, подальшу роль, їх структурно-функціональні обриси у нашій сучасності (під останньою розуміємо новітню історію у всій широко взятій її хронологічній шкалі, деє від інтелектуальних — наукових, технічних і художніх — революцій кінця минулого століття, від тогочасних політичних подій типу англо-бурських воєн, що вже сигналізували про наближення воєн світових, і від появи політичних же масових рухів, які, зі свого боку, сигналізували про наближення власне революцій, — до власне «сучасності», тобто злободення останніх десятиріч, що ними вже спливає наше століття).

Реєстрація цивілізацією, тобто її спеціалізованими інститутами та фахівцями, тих чи тих подій і явищ загальної і загальнокультурної історії — і відповідним чином якихось їх виокремлених масивів, сюжетів, напрямів (тут, у пропонуваному дослідженні, представлена сума фактів, пов'язаних з екранними мистецтвами у соціокультурному контексті ХХ століття) — річ нормальна і необхідна саме для її нормального функціонування.

Проте така реєстрація може розгортатися у двох евристично несхожих, хоча й взаємозалежних напрямках — у вигляді або елементарного інформаційного нагромадження, простої акумуляції тих чи тих фактів, їх доволі наївно-го епістемологічного «паратаксису» (тобто розміщення в одному однорідному, монотонному — наприклад, механічно-хронологічному, алфавітному, предметно-тематичному і т. п. — класифікаційному ряді, який, зрештою, не стільки класифікує-осмислює, скільки збирає і зберігає їх) або — на індуктивному шляху — такого їх ґносеологічного сусідства, що на ньому вони пояснюють-узагальнюють одне одного.

Автор цього дослідження вибирає саме другий напрямок-шлях: уся фактологічна «екранно-мистецька» маса подається тут саме у плані такого взаємопрояснення і просто взаємопояснення, коли одне явище смисловим чином «під-

свічує» інше. Саме у такий методологічний спосіб і розташовані фактологічні групи й вузли роботи.

Водночас автор не бере на себе сміливості вибудовувати якийсь особливий методологічний знаменник, який необхідно об'єднує ці групи у певну індуктивну послідовність, внаслідок чого дослідження і рухатиметься від «окремого», вельми «конкретного» до узагальненого, може, навіть надміру абстрактного, але вочевидь необхідного для згаданої реєстрації: у цій роботі згадана диспозиція фактів розгортається виключно по горизонтальній, тобто хронологічній осі людської культури, вздовж певних стратегічних ліній її розвитку — передусім новоевропейського (отже, Нового і новітнього часу).

Відтворюючи автентичну часово-історичну послідовність цих фактів, дослідник вважає, що тим самим вони вже пояснюють генезу, функцію й структуру одне одного — саме через своє сусідство, отже, через свій конкретний соціокультурний контекст, через своє історичне місце у ньому.

Проте власні іманентні якості, риси, ознаки й характеристики екранних мистецтв потрібні тут не самі по собі, а саме для того, щоб, зрештою, віднайти переконливі характеристики всієї соціокультурної суми століття, досягнути бодай частково першозміст відповідних загальнокультурних і, можливо, навіть загальноісторичних процесів у ньому.

У цій роботі екранні мистецтва пояснюються через ХХ століття (власне, через часово історичну послідовність відповідних фактів у його стихіях), але й саме це століття затим — зрозуміло, хоча б почасти — має бути пояснене через інтенсивну присутність у ньому цих мистецтв.

Отже, автор ставить перед собою завдання створити, серед іншого, доволі широку ретроспективу соціокультурного розвитку цього століття, розуміючи екранні мистецтва у ньому як свого роду гносеологічну метонімію, епістемологічну синекдоху, коли «частина» доволі переконливо маніфестує найзагальніші ознаки і якості «цілого». І, відповідно, навпаки: певні характеристики «частинного» яви-

ща (тут — названих мистецтв) теж проявляються через «ціле».

Виходячи з такого завдання, свою дослідницьку техніку автор вибудовував на найбільш виразних елементах тих чи тих методологій, схильних і здатних до пошуків і віднайдення зв'язків між «частиною» і «цілим», — від марксизму до семіотики і феноменології, від теорії систем і структуралізму (як загального, так і лінгвістичного) до деяких традиційних, але ще доволі ефективних інструментів традиційного ж історико-культурного методу.

Автор свідомо вдається до такого нібито еклектичного методу, вважаючи, що якраз надмірна спеціалізація та диференціація інтелектуальної діяльності, що почалася у минулому столітті, та жорстокий ідеологічний розбрат у столітті нинішньому, по суті, призвели до ненормального взаємовідчуження згаданих методів генералізації людського досвіду.

Замість викладу доволі складного апарату такого свого «комплексного» методу одразу вкажемо, як виглядає у його оптиці загальнокультурний пейзаж.

Сучасний дослідник так визначає історико-літературну техніку відомого російського літературознавця: «Основоположною, здавалось би, технічною передумовою підходу М. І. Мордовченка до документа є переконання в тому, що жодний текст не розкриває свого глибинного смислу сам із себе — як складова історичного руху культури він є відповіддю, відгуком, реплікою у суперечці, полемічним або співчутливим включенням у боротьбу думок і поза нею не може бути зрозумілий». Природно, що «такий підхід вимагав суцільного аналізу всієї товщі культурного життя епохи, розкриття її як якоїсь складної вистави, у якій кожна репліка виявляє свій смисл не сама по собі, не як ізольована сутність, а у зв'язку з усім багатоголоссям думок і висловлювань»¹.

Краще не скажеш про будь-яке явище культури — воно обов'язково входить до певного соціально-культурного контексту, воно тисячами ниток пов'язане з іншими явищами

культури — і не лише тієї культурної традиції, до якої воно актуально й безпосередньо належить, а й з феноменами, що лежать далеко за її часовими межами.

Кожний факт культури висвічує всіма її основними кольорами, віддзеркалюючи її основні, генеральні, найсуттєвіші характеристики. Треба тільки вгледіти цю своєрідну, але обов'язкову оптику культурної діяльності людини. Як у живому організмі будь-який його компонент обов'язково входить до певного життєдіяльного ансамблю, так і історія культури не знає ні пасинків, ні пасербиць: усі продукти людської присутності на планеті — її діти, її породження. І якщо діти забувають про те, що вони — рідня, то про це не забуває їхня мати...

Відомо, що будь-який, навіть, здавалося б, другорядний культурний феномен має багатющу історичну пам'ять, вельми складний «генетичний код». Нібито найбуденніша річ — наш алфавіт — наслідок інтелектуальних зусиль безлічі традицій і поколінь — від крито-мікенського і фінікійського світів до солунських братів Кирила й Мефодія. Ось годинник — за переказом, його винайшов десять віків тому папа Герберт. Ми вживаємо слово «чек» — і саме слово, і окреслене ним поняття з'явилися на початку XIII століття в середовищі купців-норманнів. Не зайвим було б укласти грубезний довідник прапам'яті побутового інвентаря сучасної людини, її речового світу... То що ж тоді говорити про світ ідей, які ведуть свій родовід від так званого «осьового часу» (Aхenzeit), коли вперше прокинулась філософська свідомість людства (доба перших грецьких філософів, китайських та індійських мудреців і ветхозавітних пророків), його дивовижна здатність до теоретичного осмислення реальності?

Тут з відповідним довідниками треба почекати — щоб їх укласти, не вистачить кількох поколінь і кільканадцяти академій. Сучасні філософські енциклопедії просто-таки захлинаються і потопають у морі історико-духовних фактів, у їх запаморочливій хронологічній глибині. Спробуймо простежити, наприклад, становлення такої поширеної в до-

буржуазні епохи міфологеми, як Софія, що втілювала високу космічну доцільність соціального й природного буття (саме на таких, сказати б, світоглядних підвалинах і збудовано Софію Київську): на це, напевне, не вистачить цілого людського життя.

На часі, зокрема, укладання «часо-пису» — хронографа у найвужчому розумінні, з якого можна було б довідатися про те, як у різних культурних традиціях осмислювалась одна з найважливіших категорій людського існування — час. Але ж, скажімо, лише на каталогізацію архаїчних уявлень про час нам треба було б десятки грубесних томів.

Один герой Анатолія Франса присвятив усе своє життя вивченню морської термінології Вергілія. І скептична усмішка самого романіста тут недоречна — середземноморське портове аргі (так званий «сабір») і в наші дні живиться за рахунок цієї термінології.

Та річ не лише у «мафусаїловому віці» найскромнішої фарби чи найтихішого поруху людської культури. Річ у тому, що остання, так би мовити, не знає «робінзонад» — принципово виокремленої людської діяльності, відчуженої від загальнолюдських зусиль, байдужої до них. Славетний роман Дефо тим і цікавий, що мікросвіт Рсбінзона Крузо — технологічний і, зрештою, соціальний сколок з тогочасного макросвіту (принаймні, англосаксонського), його надміру звужений, може, навіть дещо пародійний, але очевидний дублет. Найвища ідеологічна точка роману там, де герой називає себе «губернатором цього острова»: тепер він уже ніби легітимний «тетрарх» буржуазно-аристократичної імперії, її «повпред», який за ексцентричних обставин діє так, як і належить сину «королівського судді». Словом, Робінзон Крузо на жодну секунду свого життя на безлюдному острові не виходить за межі певного ідеологічного простору, певної культурної традиції, яка його виховала-вигодувала.

Системність і структурність культури треба вивчати не лише за спеціальними трактатами, а й за цим романом. У сучасній лінгвістиці є поняття генеративної, породжую-

чої граматики. Генеративна граматика спостерігає, як мовна інтуїція людини поступово обростає лексичною, граматичною та синтаксичною плоттю, як той, хто говорить, без особливих зусиль «породжує» у своїй свідомості весь потенціал тієї чи іншої мови. Отож, Робінзон Крузо — це прояв «генеративної граматики» людської культури взагалі і — вужче — її тогочасної британської ділянки. Можна навіть говорити про регенерацію останньої на тому острові, де неслухняний син «королівського судді» виявився слухняним сином своєї культури.

Таким чином, роман Дефо — це масивна маніфестація згаданої системності й структурності. Людина впорядковує світ так, як велить їй той чи інший — надособистісний — спосіб життєбудівництва.

Навіть найексцентричніша особиста ініціатива — це саме індивідуальна «репліка» на нескінченний надособистісний «монолог» культури або навіть «цитата» чи «параграф» із нього. Соціально-культурний контекст може гальмувати або, навпаки, прискорювати окрему людську життєдіяльність, але він обов'язковий для людини, як обов'язкове повітря для її легенів.

До речі, це не зовсім метафора — спосіб дихання американських індіанців, за спостереженнями етнологів, визначався не лише суто фізіологічними, а й... ідеологічними, надособистісними родовими чинниками; те ж саме стосується, скажімо, й оригінального ідеологічного підґрунтя фізіології дихання, розробленої Лавуазьє.

Зрозуміло ж, відразу перед дослідником постає конкретне питання про конкретну техніку такого контексту — не в останню чергу про його масштаби, про ті величини, якими він оперує. А вони можуть бути різними.

Простежимо найелементарнішу ритміку діяльності сучасного інженера або художника.

Інженер проектує вузол будівельної конструкції.

Художник пише картину.

І той і другий діють у якомусь найвужчому контексті — сьогоденному, буденному, емпіричному, байдужому до

більш об'ємних чинників і завдань. Так, інженер керується елементарною функцією майбутнього вузла, художник — композиційним чи колористичним значенням того чи іншого квадратного дециметра полотна, що має стати картиною. Інженер керується настановами будівельної організації, якій він належить, та замовника, на якого він працює. У художника такий зв'язок більш рафінований, примхливіший, та віднайти його теж можливо.

Але давайте замислимося над завданням, що виконує організація, в якій працює інженер, і над тією естетичною традицією (або принаймні тим артистичним середовищем), у якій діє художник. Відповідним чином контекст їхньої діяльності розширюється, він на наших очах охоплює дедалі ширші сфери й царини. Здавалося б, елементарні життєдіяльні акти раптом отримують неелементарне соціальне навантаження.

У старовинній європейській притчі розповідається про те, як двох чоловіків, які носили цеглу на риштування Шартрського собору, запитали, що вони роблять. Один відповів: «Я несу цеглу», а другий: «Я будую Шартрський собор». Обидві відповіді однаково точні. Але щоб отримати вірне уявлення про людську практику в найширшому розумінні, треба їх об'єднати, бо вони віддзеркалюють дві нерозривні іпостасі культури — її емпіричні завдання, завдання щохвилини, тобто «ефемериди», і завдання просто-таки глобального масштабу і напряду.

Отож, згаданий надособистісний спосіб життєбудівництва (іншими словами, певна культурна традиція) має як мікро-, так і макромасштаби. І якщо дослідник апологетизуватиме один і нехтуватиме другим, то це буде не історія культури, а, сказати б, лише її загадковий профіль. Можна скільки завгодно порпатися в морській термінології Вергілія або, навпаки, ширяти в емпіреях філософії мови, розташованих, як і годиться емпіреям, високо над грубою мовною емпірикою, — це матиме лише частковий культурний ефект. Треба, щоб той, хто «несе цеглу» на риштування великого собору Культури, пам'ятав як про те, що він

несе, так і про те, для чого він несе. Це й буде найкращий заміс, що скріплюватиме будівлю від підвалин до слухового віконця.

Тобто треба, щоб мікроконтекст і макроконтекст культурної діяльності пам'ятали одне одного. А тим більше про їх нерозривну братерську спорідненість повинен пам'ятати історик культури.

Такий справді діалектичний погляд на світ культури дозволяє вгледіти єдність усіх його стихій, що у свою чергу дозволяє особливо ґрунтовно досліджувати сутність кожної з них.

Ми ставимо перед собою завдання дослідити явище екранних мистецтв у загальному соціокультурному ландшафті нашого століття — з тим, щоб вказати на його місце у макрокосмі новітньої культури, щоб продемонструвати не тільки межі й кордони відведеної йому у цьому макрокосмі ділянки, а й його зв'язки з іншими ділянками, там розташованими.

У цих спостереженнях ми апріорно керуватимемося якраз постулатом системності культури, взаємопов'язаності і впорядкованості її компонентів, її структурності. Ми пам'ятатимемо не лише про цьогохвилину орієнтацію того чи іншого екранного феномена, а й про його «мафусаїлів вік». Ми спробуємо показати, що екран пам'ятав не лише про фактуру й вагу тієї «цегли», яку він ніс на згадані риштування, а й про те, що він будувє «Шартрський собор» (як несподівано й широко розгорнеться ця метафора — див. нижче).

Культура, повторюємо, не знає «робінзонад» — ні «великих», ні «малих» (Маркс). Як герой Дефо на безлюдному острові відтворив у мініатюрі становлення тієї цивілізації, що її дитиною він був, так і екран на своєму «острові», кслись теж необжитому і недослідженому, повторив (зрозуміло, на якісно вищому рівні) тепер уже напівзабуті етапи загальнокультурного і мистецького розвитку минулого, негайно відгукнувся на певні, очевидні й напівприховані тенденції сучасного йому мистецтва, енергійно їх виявляючи, розвиваючи й доповнюючи.

Спробуємо ж дати теоретичний відповідник ексцентричній ситуації роману Дефо. Там явище, просторово далеке від того материнського лона, яке його породило, впритул наблизилося до рідної йому стихії. Тут, у кіноцарині, те, що здавалося технічною цяцькою, на яку немовбито випадково натрапили інженери, насправді напрочуд своєрідно, але цілком очевидно всотувало, вбирало, осмислювало те, що людська культура знала ще задовго до того, як запрацювали перші кінопроектори і кінокамери.

Ще раз нагадаємо методику М. І. Мордовченка, так виразно окреслену Ю. М. Лотманом: «Жодний текст не розкриває свого глибинного смислу сам із себе — як частина історичного руху культури, він є відповіддю, відгуком, реплікою у суперечці, полемічним або співчутливим включенням у боротьбу думок і поза нею не може бути зрозумілий».

Підставимо замість слова «текст» слова «кінотекст», «текст екранний», і хай така методика буде нашою методологією. Прислухаємося ж до тих «відповідей, відгуків і реплік» у дивовижно впорядкованому багатоголоссі людської культури, яке наприкінці XIX століття почало ставати новою мовою, мовою кінематографа і затим екранних мистецтв взагалі.

Як же конкретно розв'язується у нашому дослідженні поставлена у ньому проблема?

Мабуть, одне з найважливіших і найзаплутаніших питань кінознавства — це «метричне свідоцтво» кіномистецтва, і, відповідно, всіх інших екранних мистецтв; дата його народження, що різниться у багатьох кінознавців, постійно ними пересувається, як казали у давнину, семо і овами чи не по всій хронологічній шкалі людської культури, починаючи з її витоків і завершуючи 28 грудня 1895 року, коли в одному паризькому кафе відбувся перший в історії людства кіносеанс у сучасному розумінні цього слова.

Отож, в історії кіно нараховується, якщо вдатися до кінематографічної метафорики, кілька планів — від «далекого», «загального» і «середнього» (особливо яскраво вони

постають у теоретичній спадщині С. М. Ейзенштейна, котрий якнайважливіше досліджував кінематографічні аванси докінематографічної епохи від кам'яного віку до імпресіоністів) до «першого» і «крупного» (скажімо, великий півторадесятилітній фототехнічний епос європейської технології, започаткований «фоторушницею» Е. Маре і завершений уже згадуваним різдвяним подарунком братів Люм'єрів людству).

Кінознавство — починаючи від перших, якнайпроникливіших рефлексій на перші фільми (від В. В. Стасова до В. Тілле і Річчіотто Канудо) до сучасних досліджень — нагромадило величезний, кількісно вже ледве чи доступний для вичерпної систематизації матеріал, пов'язаний з усіма цими «планами», чи б то пак з «праісторією» кіно, — аж до того її зоряного часу, коли запрацювали перші кінокамери і перші кінопроектори й започаткувалася власне історія кіно.

Цей матеріал, однак, ще перебуває у доволі фрагментарному, деструктурному стані, ще не постає як єдине і переконливе ціле.

Водночас він досить чітко розшаровується на два масиви фактів.

Перший, розлого представлений у популярній літературі, пов'язаний переважно з тими «сюжетами» і зусиллями західної та світової технології, що завершилися появою фотографічної техніки, яка з часом природно переросла у техніку кінематографічну.

Проте якщо історію техніки розглядати не як автономну царину, дистанційовану від загальної історії людської культури, а як сукупність своєрідних відповідей на певні соціально-культурні замовлення, то геть усі технічні пролеґомени до феномена кіно, усі великі й малі інженерно-технічні події, які передували його появі, природно увійдуть до другого корпусу фактів.

Ці факти мають цілком інший, яскраво виражений гуманітарний характер: загальносвітоглядний і загальноісторичний, культурознавчий та історико-культурний, спеці-

ально мистецтвознавчий тощо. На них і зосереджує автор свою увагу у пропонованій роботі.

Разом з тим вони настільки численні й різноманітні, такі строкаті за своїм складом, змістом і походженням (бо збиралися ж кінознавством з усіх галузей людського знання), що доконечно потребують певних загальних знаменників, переконливої і точної класифікації та простих і швидких способів розробки цієї класифікації.

Так кінознавство на наших очах упритул підступає до явища, що вже тисячі разів переживалося і повторювалося в історії людської думки, коли фактологічні, кількісні нагромадження у тій чи тій царині раптом переростали в певну підсумкову ідею, яка їх охоплювала, організовувала, висвітлювала.

На початку нинішнього сторіччя один західний вчений дотепно порівняв сучасну йому науку, що нагромадила величезну кількість фактів і даремне намагалася виявити їх всеохопний, наскрізний, єдиний сенс, з Пріамом, котрий оплакує руїни Трої. Цей образ також є підсумковою думкою — драматичним умовиводом; він породжений явищем, що його великий філолог Роман Якобсон назвав «вченою мікрологією минулого сторіччя», через яку людське знання, потенційно цілісне й неподільне, подрібнювалося на самодостатні теми-атоми, на міріади фрагментів, ледве пов'язаних між собою, а то й зовсім не пов'язаних.

Епоха «вченої мікрології» ніби перекладала мовою науки становище відчуженої, ізольованої людини-індивідуаліста, прикріпленої до того чи того уламка суспільного цілого, що постійно розпадалося. У тодішньому академічному побуті факт, що сам по собі витісняв і скасовував можливі його тлумачення, ставав ніби вже майже обов'язковим ритуалом. Так єдиний океан людської думки розтікався численними струмками, часто неглибокими, а то й просто мілкими...

Сучасна культура, при всій трагічній безвихіді, втратах і зловживаннях новочасної історії, — а точніше, всупереч їм — надзвичайно багата, як уже зазначалося, на різнома-

нітні синтези, які майстерно стягують і скріплюють численні й, здавалося б, різноскладові стихії природи, соціуму, художнього і теоретичного мислення в єдині, суворі й стрункі, міцно збиті ансамблі й конфігурації (досить пригадати сенсаційні успіхи системно-структурного методу на всьому просторі сучасних гуманітарних наук і т. ін.). Наша робота йде у напрямі саме такого синтезу.

Адже кінознавство не повинно залишитися винятком у цьому ряді. Протягом останніх десятиріч воно наростило такі вражаючі інтелектуальні м'язи, що нині вже сповна може їх випробувати, створивши цілісну картину виникнення і становлення, а затим подальшого розгортання кіно і всіх його екранних нащадків, де буде представлений кожен макро- або мікрофакт, пов'язаний з основною проблемою видимими чи непомітними нитками.

Тим більш, що першу спробу створення такої картини у загальних рисах, ніби «начорно», фактично вже було здійснено С. М. Ейзенштейном, який щасливо — попри всі перипетії своєї художницької та наукової долі — зберіг і розвинув інтуїцію «всеєдності» («єдність» і заступаючи її синоніми — ключові лексеми ейзенштейнівського словника) на всіх рівнях свого мислення — естетичного, соціального і т. п.

На перший погляд, сучасне кінознавство не стояло осторонь сучасних — навіть надсучасних — методів наукового пошуку.

Так, «семіотична хвиля» з кінця 60-х років прокотилася по зарубіжних й почасти по вітчизняних кінодослідженнях. Проте сьогодні, коли семіотичний бум у кінознавстві фактично сходить нанівець, стає очевидним, що його наукові результати й набутки доволі скромні. У кіносеміотиці — особливо в її західних, польських, югославських та ін. зразках — занадто багато було від «касталійської» гри, коли більше цікавилися її вишуканими умовами, аніж її реальними евристичними результатами. Кіносеміотика фетишизувала безсумнівно елегантні й досить переконливі загальносеміотичні побудови й методи, дещо легковажно

«трансляючи» останні, складені переважно на основі спостережень над природною мовою, у свої знакові стихії, надто віддалені за своєю суттю від такої мови.

Здається, кіносеміотика в особі її «хрещеного батька», покійного П.-П. Пазоліні, припустилася прикрої помилки, чи не механічно ототожнивши мову кіно й мову природну. Бо якщо відповідати спрощенням на спрощення, то слід нагадати, що основою будь-якої природної мови є кілька десятків фонем, закріплених разом із правилами їх сполучення у свідомості того чи того мовного колективу. Тобто очевидна жорстка конвенційність (домовленість) природномовних форм, суворо обов'язкових для будь-якого члена цього колективу (за винятком хіба що поета-авангардиста, який вигадує «заум», інакше кажучи, «мордує мову», коли пригадати слова Заболоцького, сказані ним про «заумника» Туфанова).

Знаковою ж основою кіномови є кінокадр у найточнішому й найвужчому розумінні цього слова — одне із кількох десятків зображень, зафіксованих на кіноплівці, які у своїй сукупності завдяки стробоскопічному ефекту й створюють ефект власне кінематографічний. Але цей самий кінокадр живе життям безмірно вільнішим за згадувану фонему — основну принципово незмінну й повторювану величину природномовного життя. Кінокадр же фіксує ту чи ту — неповторну й унікальну — «мізансцену» світового буття, незворотного матеріального світового процесу (згадаймо хоча б дивовижне життя гілок якогось дерева, що обрамовують зверху сімейну ідилію в люм'єрівському «Годуванні дитини»).

Отже, перед нами різні знакові світи, які перебувають у різних семіотичних вимірах і досягають комунікативно-го, інформаційного, семантичного ефекту різними шляхами і за допомогою різних засобів. Їх можна порівнювати і зіставляти хіба що в єдиному великому часі-просторі людської культури як рівноправних і рівноцінних партнерів у могутньому знаковому будівництві, — а не на рівні простої і по суті порожньої аналогії.

Проте кіносеміотика несе в собі одну незаперечну думку (можливо, на сьогодні єдину незаперечну в ній, різко підкреслену в нашій роботі), до якої мусять дослухатися навіть нейнепримиренніші опоненти цієї поки що доволі фантомної кінодисципліни. Кіносеміотика своєчасно — хоч і в дещо містифікованій формі — нагадала нам про те, що кіно — це, власне, знакова подія. Довкола цього головного її постулату чимало точилося й точиться суперечок², але ми закликаємо пристати до нього — хоч би тимчасово, у зв'язку з однією гіпотезою, що її хочеться запропонувати.

Як відомо, «під знаком у сучасній науці розуміють матеріальний, чуттєво сприйнятий предмет (явище, дію, процес), який у людському пізнанні та спілкуванні виступає представником чи заміняником іншого предмета (явища, дії, процесу)»³.

Така думка фактично позадискусійна: якщо пригадати, що, скажімо, знаменитий люм'єрівський «поїзд», котрий прибуває на вокзал Ля Сіота, — це, зрозуміло, не реальний поїзд, а його «замінник» на целулоїдній стрічці, до того ж спроектований на екран, то це є аксіомою — принаймні у певних межах...

Але що можна витиснути з цієї думки — власне кажу-чи, майже трюїзму, — у контексті згаданих відповідальних завдань доби витоків кіно? Здається, не так уже й мало, якщо ввести їх у той контекст коректно й послідовно.

У першій частині нашої роботи нагадується, що знаковий всесвіт культури попри всю свою надзвичайну строка-тість розчленовується на два масиви — знаки-символи, що в них співвідношення між виражальним і змістовим планами (або між тим, що виражає, і тим, що виражено) певною мірою умовне (такими є знаки природної мови за винятком звуконаслідувань), і знаки зображальні (або «іконічні»), у яких більшою або меншою мірою проглядає подібність між тим, що означає, і тим, що означено (ономатопея, тобто згадане звуконаслідування, малюнок чи картинка, виконані у реалістичній манері, фотографія, нарешті, кінокадр і т. д. і т. п.).

Знак-символ та знак-ікон — ніби два полюси згадуваного всесвіту. Сучасна наука, дослідивши різноманітні силові лінії, які їх поєднують, дійшла важливого висновку, що зображальні знаки у процесі культурного розвитку поступово перетворюються на знаки-символи (найвідоміший приклад такого роду — перетворення малюнкового чи, інакше, піктографічного письма на письмо ієрогліфічне, а згодом — на звуко-зорове). Такими перетвореннями, як відомо, цікавився протягом усього життя С. М. Ейзенштейн. Він розглядав їх у зв'язку з історією китайської ієрогліфіки, а також орнаменту, цього особливого семіотичного улюбленця Ейзенштейна (в орнаменті рух від зображальності до символіки особливо наочний і цікавий).

Отже, семіотичний маятник культури, як підкреслюється у нашому дослідженні, тисячоліттями гойдався поміж знаком-іконом та знаком-символом. Свідчень тому безліч в історії мистецтв — від наскельних малюнків (часом позначених просто-таки разючою подібністю того, що позначає, до того, що позначено!) до сучасності, «символічні» мови якої майже катастрофічно витончуються, втрачаючи рештки зображальності (що викликано певним занепадом принципу наочності у сучасній науці). То що ж рухає маятник?

Значно спрощуючи, можна сказати, що «позначуваням», «планом змісту» більшості знаків-символів є час, а знаків-іконів — простір. Про цей зв'язок сказав трагічний Серен Кіркегор з його абсолютним чуттям на будь-які проблеми знакової поведінки людини (від шлюбних ритуалів до самогубства зі світоглядних мотивів...): мова включає час як свій складовий елемент; відповідним елементом інших виражальних засобів є простір.

Повторюємо: ми дещо спрощуємо, необхідно огрублюємо й загострюємо картину цієї нескінченної дихотомії знакових знарядь людини на ті, що фіксують простір, і на ті, що містять у собі час світу цього. Реальний же простір та час і відповідно реальний просторовий та часовий людський досвід складно і навіть загадково пов'язані поміж собою,

аби ця дихотомія мала характер остаточний, одвічний. Вони складають таку напружену єдність (колись названу хронотопом), що будь-який «просторовий» знак несе певну часову інформацію і навпаки. Скажімо, наведений хрестоматійний приклад поступального руху малюнкового письма до звуко-зорового (один із численних випадків руху ікону до символу) — пряме свідчення такого міжзнакового просторово-часового обміну. Цій проблематиці і присвячено перший розділ нашої роботи.

Проте лишається фактом — і «якнайупертішим» — переважна зосередженість одних знакових систем на часі, а інших — на просторі. Хоча межі між ними постійно порушувалися і зсувалися, принципово лишалися незмінними аж до тієї миті, коли заджерготав апарат Люм'єрів та інші, більш-менш сучасні, подібні до нього пристрої, скажімо, Едисона чи Фрізе-Гріна.

Час та простір, ці космічні близнюки, що, як стихії, ніколи не існували нарізно, у докінематографічній семіотичній практиці мали відокремлене існування. Інша справа, що протягом тисячоліть вони у своєрідному семіотичному еросі знемагали й сумували одне за одним. Уся історія семіозису — це, по суті, історія подолання згаданої дихотомії, історія героїчних зусиль культури подолати бар'єр, що постав між названими знаковими антисвітами часу та простору.

Разом із тим на певних і відповідальних етапах культурного розвитку (Ренесанс, Просвітництво) виникало чітке та ясне усвідомлення всієї глибини цього розмежування і труднощів його можливого усунення. Так, уже Леонардо енергійно підкреслював-відокремлював «одномоментність» живопису та часове підґрунтя поезії й музики. Згодом цей вододіл поглибив і розширив Лессінг. Його «Лаокоон, чи Про межі живопису і поезії» освітив цю тисячолітню «межу» сліпучими променями тодішнього тверезого й точного німецького розуму, ще не потьмареного пізнішими ірраціоналістичними галюцинаціями.

«Лаокоон» — найпопулярніший і найрозумніший семіотичний трактат в історії культури, поки що неперевер-

шений рекорд інтелектуальної витонченості. Ця книга, позначена сонячною зрілістю розуму, назавжди лишиться на циферблаті згадуваного семіотичного годинника людства там, де його стрілка впритул підійшла до можливості возз'єднання розчакнутого знакового всесвіту.

На перший погляд, таке твердження може видатись парадоксальним. Ідеться про книжку з навидовижу вправним позначенням знакових меж поезії та живопису, книжку, яка спростовує славнозвісну антитезу грека Симоніда про малярство як своєрідну поезію і поезію як своєрідне малярство.

Проте «Лаокоон» звернений як у минуле, так і в майбутнє знакової творчості. Він розуміє всю невідворотність поділу мистецтва на поезію, що плине разом із часом, і образотворчі мистецтва, що розгортаються в стихіях просторових. Але він розуміє і поділяє все це настільки глибоко й повно, що при читанні книжки неминучий ефект, ніби протилежний авторському задуму: в умовах абсолютного знання названих меж (у сучасних термінах — меж, прокладених між знаком-символом і знаком-іконом) поруч із «наказовим способом» книжки, який примушує не змішувати еклектично те і се, мимоволі виникає наче «умовний спосіб» — думка про можливість нееклектичного, переконливого, діалектично-органічного поєднання обох знакових рядів. Власне, Лессінг з дещо несподіваного кінця поставив перед культурою завдання: поновити в семіозисі зв'язок простору і часу, що розпався, чи, простіше кажучи, винайти кінематограф, який поєднує у своїх знаках і те й інше.

Звичайно, культура завжди вміла розв'язувати ці загадки й завдання. Для цього вона винаходила тисячі й тисячі найдотепніших семіотичних способів. Так, добуржуазні епохи — від докласового світу до середньовіччя, — позначені суворою конвенційністю-«домовленістю», жорсткою примусовістю всіх соціальних та світоглядних правил, не вагаючись, підпорядковували їм і суспільну свідомість, а вона, зокрема, слухняно вбирала ті чи інші знакові конвенції, за якими простір і час безбоязно змішувалися

в комбінаціях, уже геть незрозумілих і загадкових для свідомості сучасної.

Приміром, це своєрідна «подвійна експозиція» в малюнках австралійського аборигена, на яких, говорячи поетовими словами, «образ входить в образ» і «предмет січе предмет». А з іншого, трохи ближчого до нас боку архаїки вже на самому її завершенні виникли геніально-наївні ілюстрації Боттічеллі до «Божественної комедії», на яких різночасові і різнопросторові події вільно поєднуються в межах однієї композиції.

У цих прикладах стільки паралелей, що вони в сумі складуть чи не всю історію архаїчного мистецтва — своєрідний «анти-Лаокоон», безнастанне порушення тих меж, що їх семіотичну та естетичну легітимність різко заперечував Лессінг. Історію цього мистецтва — від його первісного белькотання до того часу, коли середньовіччя переступило в Новий час, — цілком можна описати саме як безперервну боротьбу за возз'єднання в його знаках простору й часу. Розповіді про цю боротьбу — означає викласти всю його історію.

Зрозуміло, однак, що справжнє возз'єднання відбулося лише на кіноекрані, котрий остаточно повернув розмежовані космічні стихії одна одній. Він виявився єдиним знаковим полем культури, що на ньому було подолано її прадавній семіотичний фатум і вперше в історії усунуто згадувану «межу». Невипадково поява кіно, беручи до уваги його нечуваний резонанс як у масовій свідомості, так і на горішніх поверххах тодішньої культури (досить пригадати низку символістських поезій, якими вітали його появу, та інші символістські рефлексії на кіно), стала, по суті, найгучнішою сенсацією в ряду знакового винахідництва людини.

Попередні просторово-часові синтези були, власне, знаковими паліативами. «Досучасна» свідомість, загіннотизована всілякими «конвенціоналізмами», в автоматизмі тогочасного родового існування ще необхідно мирилася з ними, але за Нового часу, який піддає сумніву всілякі та-

бу та імперативи, це вже було неможливо. Вимагалось щось більш дієве, психологічно й технічно безсумнівіше. У зв'язку з цим цікавою є доля «часових» ефектів у новоєвропейському малярстві, також досліджувана у нашій роботі.

Вже при своєму виникненні кіно природно надало досить різкої «зворотної перспективи» всьому знаковому розвитку людства, висвітлюючи деякі раніше загадкові його риси. (Так, один із перших кіноглядачів писав про те, що на полотні Лоррена, Рейсдаля чи Тернера «обдурене» око мандрує зображенням», одержуючи, сказати б, «ілюзію» «кінематографічного враження».)

Ці самі по собі цікаві спостереження цікаві ще й характерною інтонацією якогось сумніву та невпевненості: «ілюзія», і навіть «обдурене око»... Сучасне естетичне почуття вже не може задовольнятися паліативами у заявленому напрямку — для того точного просторово-часового «запису» навколишнього світу потрібні були фундаментальніші засоби.

Саме над ними невдовзі після Лессінга й розпочала роботу європейська культура, але вже не естетичну, а суто технічну. Ця робота за своєю метою була такою складною і відповідальною (підбивався підсумок усього попереднього знакового розвитку), що здійснювалася європейською технологією ніби аж інстинктивно, здебільшого на її периферії, де ще лишалося місце для всіляких «божевільних ідей», усунутих через свою парадоксальність із її тодішніх «центрів».

Йдеться, зокрема, про таку «неканонізовану» лінію в історії технічної думки, як створення в минулому столітті багатющої «ігротеки», постійним сюжетом якої стає поєднання на технічній основі простору й часу. У газетно-журнальній «суміші» тієї епохи постійно з'являються повідомлення про появу іграшок і забавок такого гатунку (одним із найвідоміших епізодів такого винахідництва був калейдоскоп, сконструйований мимохідь англійським фізиком Д. Брюстером 1816 року, — крихітний, але над-

звичайно вишуканий синтез простору й «оповіді», яка розгортається в часі, відбиваючись на «екрані» калейдоскопа). А незліченні «рухомі» картинки й панорами в тодішніх лунна-парках, що передували видовим стрічкам Люм'єрових «ловців кадрів»!

На наше переконання, внаслідок і наприкінці цієї майже столітньої «гри» й виник «кінстоскоп» Т. А. Едисона, сконструйований ним для суто «ярмаркових», розважальних цілей, у якому проте було використано уже майже всі головні принципи кінематографічної техніки, що потім переклала їх на більш точну інженерну мову. Прагматичний, геть позбавлений гуманітарної закваски американець сприйняв свій винахід як дотепний технічний жарт, не здогадуючись, що той винахід — на порозі нового розділу історії культури.

Такий найбільш «далекий» план походження кіно, його макроісторія, що охоплює увесь знаковий запас «ноосфери».

У нашій роботі ми намагаємось досягнути і врахувати суворий причинно-наслідковий ритм цієї макроісторії, сувору детермінацію, яка після численних спроб, помилок, дослідів врешті-решт зцементувала-поєднала час і простір в єдину знакову систему.

У роботі далі відбивається ніби «середній план» історії кіно, пов'язаний з явищами, розміщеними в історично-часовому континуумі меншого обсягу. Мова йде про історико-культурну суму Нового часу, яка так чи так сприяла появі кіно — про ті розмаїті факти людської діяльності новоевропейської ери, що обґрунтували цю появу, заповіли й підштовхнули її.

Насамперед слід пригадати деякі принципові характеристики європейських образотворчих мистецтв на всьому просторі їхнього становлення й розвитку — від Джотто, батька посередньовічної образотворчої традиції, до кінця XIX сторіччя. Ці характеристики багато в чому паралельні загальноідеологічним процесам епохи — від потужної антиспіритуалістичної переорієнтації європейської культу-

ри XIV—XV століть до подальших світоглядних наслідків цієї переорієнтації. Зрозуміло, нас можуть зацікавити лише деякі досить вузькі аспекти цієї грандіозної епохи.

Пригадаймо, що постійним художнім акомпанементом переорієнтації, яку супроводить загальний спад до того панівних трансцендентних «потойбічних» інтересів, є народження нової візуальної культури, нового світобачення, якщо повернути цьому слову спеціальний, сенсорний, на-решті, «оптичний» зміст.

Мабуть, найбільш вражаючим постає це світобачення у «Божественній комедії» — тут філософія християнства, його світогляд стають саме світо-баченням, тобто з мови абстрактних символів, які можна лише переживати, але не бачити, вони перекладаються на мову надзвичайно — аж до галюцинацій! — «зриму». У Дантове око, сітчатка якого здається розпеченою від шаленої напруги (під час своєї трансцендентної екскурсії поет цілком по-земному придивляється, вимірює поглядом фактуру, обсяги, масштаби «потойбічних речей»), безперервним потоком входять, вливаються зорові рецепторні сигнали, багатюща зорова інформація, перевтілювана потім у терцини, тобто в безперервний римований ланцюг довільної довжини (М. Л. Гаспаров), цей віддалений прообраз кінострічки, до того ж чи не цілком «змонтований» з «оптичних» лексем⁴.

У «Божественній комедії» всі містєрії звіряються «землею», іматеріальне постає як матеріальне, трансцендентне порівнюється з поцейбічним. Мабуть, це найвизначніший у художній історії художній синтез «ідеального» і «реального», «логічного» і «чуттєвого» і найпереконливіше вирішення відповідної «домінантної ідеї» мистецтва, про яку в нашому столітті так багато і завзято розмірковував С. М. Ейзенштейн.

Відомо, що середньовіччя зосереджене чи не виключно на категоріях «загального», які «приневолюють», підкоряють собі «окреме» (досить пригадати відому з історії філософії багаторічну суперечку «реалістів» з їхнім гіпертрофованим пафосом «загального» і «номіналістів», які бо-

язко захищали права «окремого»: зазначимо, що художня практика тієї епохи схилилася переважно до номіналістичних тез). Данте ж ніби візуально уточнює й розшифровує «загальне» через його окремі кадри і мізансцени, передуючи тим самим техніці наступного реалістичного письма. Від перший приводить у дію найскладніші оптичні системи новоєвропейської культури, її гострий і «багатофацетний» зір. Невипадково цей бік дантівського всесвіту згодом був відзначений такими рекордсменами цього зору, як письменник Юрій Олеся чи оператор Джанні ді Венанцо, що створив «Повість про бідних закоханих», «Затемнення» «Вісім з половиною» тощо⁶.

Отже, коли до Данте і Джотто у центрі тодішньої свідомості перебували переважно абстрактні категорії, що їх мов праведників в апокаліптичному сні Раскольников, «ніхто не бачив», «ніхто не чув їхніх слів і голосів», то тепер увага приділяється тому, до чого можна доторкнутися рукою чи поглядом — матеріальному світу і його складовим — матеріальним предметам.

У нашій роботі зроблено спробу показати, як започатковується повільне, але неухильне зростання реалістичного потенціалу мистецтва, зокрема мистецтв образотворчих. Новоєвропейське зображення від самої своєї появи прагне якомога переконливіше і точніше зафіксувати матеріально-речово-предметний світ у всіх його рисах, ознаках та особливостях — за допомогою так званої лінійної перспективи (тоді як середньовіччя використовує перспективу зворотну, що зміщує реальну ієрархію предметів), шляхом орієнтації на реальний спектр кольорів реального світу (тоді як у середньовіччі колір зображення суто умовний — досить пригадати золоте небо візантійської чи давньоруської ікони) на реальну пластичну анатомію людського тіла (тоді як середньовіччя знає лише його містифіковану, фантастичну будову) тощо.

Історію новоєвропейського зображення можна і треба уявити як восьмисотлітнє ретельне й послідовне нагромадження знакових засобів, що закріплювали все чуттєво-матеріальне.

альне багатство навколишнього світу. Так, можна пригадати процес входження в це зображення такої фундаментальної ознаки матеріального світу як... тінь (ще Джотто, котрий перший прозрів на своїх фресках тривимірність світу, безліч його реалій, із загадковою впертістю не помічав цієї найпопулярнішої його реалії, вона з'являється — епізодично — майже через сторіччя у мініатюрах братів Лімбургів).

Зенітом цих зусиль, безперечно, є імпресіонізм у той його героїчний період, коли він прагнув відтворити саму оптику людського погляду на матеріально-речові стихії реальності, її відбиток на сітчатці людського ока, її шлях через його фоторецептори й світлочутливі мембрани в зорову область кори великих півкуль...

В імпресіонізмі ніби відбувається повернення досвідченого, сторіччями тренованого новоевропейського зору до самого себе, його самоосмислення (світоглядно певною мірою відповідає появі «мистецтва для мистецтва» на кшталт «Фальшивомонетників» Андре Жида, «Доктора Фаустуса» Томаса Манна, новелістики Борхеса). Тут фіксується вже не лише навколишній світ, а й сам процес фіксації...

Так цей зір почасти замкнув певне коло завдань, що поставали перед ним ще тоді, коли вперше отверзлися зіниці європейської людності.

Пропоноване дослідження показує, як новоевропейське зображення у своєму розвитку, вдосконалюючи технічні засоби, насамперед закріплює ту вісь світоустрою, що між усіх світових координат є найприступнішою для тих засобів, — простір. Починаючи від Джотто, живопис Нового часу сповнюється простором, шумує ним — од малого, обжитого людиною (інтер'єр, натюрморт і т. п.) простору до загальносвітового (саме таким є патетичний брейгелівський пейзаж з падаючим Ікаром, ландшафти Рембрандта, які, за влучним спостереженням одного дослідника, «розміщено десь у космосі»).

Століттями це зображення громадило простір, досліджувало його розмаїті властивості й реалії. Ательє художника

нагадує часом лабораторію вченого (досить навести приклад творчості Сезанна, цієї неперевершеної геометрії у фарбах). Але таке просторове нагромадження дало ще один важливий результат. Чим прискіпливіше семіозис вдивлявся, входив у простір, тим відвертіше той нагадував славетний легендарний кисіль, якого більшало, чим більше його їли... Він ставав усе пістрявішим, украй багатоструктурним, драгуючи того, хто «означував», «перезнімав» його, своєю різнорідністю.

Отож, у другому розділі нашої роботи відтворюється відповідна і зрозуміла тенденція образотворчої діяльності до того, щоб власне вже сам простір «ділив» з автором відповідальність за повноту й точність його фіксації, за переконливість його «означення». Прагнення художника Нового часу до об'єктивного відтворення реальності, побоювання втратити хоча б один її «золотник» — одне слово, новоевропейське знакове «просторове» вибирування й нагромадження, — призвели до того, що ця реальність сама, наче Бірнамський ліс на Дунсинан у «Макбеті», посунула у зображення — через незграбний об'єктив перших фотоапаратів. Адже саме такий сенс має феномен фотографії, у якому «комунікатором», «адресантом», себто автором повідомлення, почасти стає сам простір, безмір природних та людських речей у ньому.

Це надзвичайно тонко відчували піонери фотографії Ж. Ньепс і К. Дагерр (див. їхню епістолярну спадщину, вперше опубліковану у колишньому СРСР, яка є прецікавим діалогом на тему про певний знаковий ідеал тодішньої цивілізації: у бажаному зображенні його «план змісту», «позначуване» мусили повністю увійти у те, що позначало, — у «план виразу»⁶, тобто людина тут виступає не стільки суб'єктом знакового процесу, скільки його опосередковуючою ланкою, його медіатором).

Пафос листування першопрохідців фотографії полягає у відкритті ними того факту, що найвичерпніша фіксація реальності є завданням переважно... самої реальності, а це, в свою чергу, відкриває щонайбагатші можливості її знако-

вого «запису». Значна частина тих міркувань, по суті, вже передус... Андре Базенові з його утопією кінематографа, який «записує» світ у всій його наївності, цілісності, недискретності (хоч сам Базен, до речі, спостерігаючи операторське мистецтво американця Грегга Толака, цікаво розмірковує про відому розбіжність природної реальності та її кінематографічного дублету).

Так завершилася велика пригода образотворчої традиції, що народилася колись в італійських містах за часів відкриття ними світового ества, «землі», матеріального аспекту космосу.

На жаль, у популярній і спеціальній технічній літературі виникнення фотографії — так само, як і виникнення кіно, — постає якимось «богом із машини», точніше, із тогочасної оптичної техніки. Наше дослідження робить спробу довести, однак, що фотографія — наслідок не лише одного інженерного вміння і не технічний сюрприз, зроблений винахідниками тогочасної цивілізації.

Насамперед фотографія — похідне від нових знакових умов людського існування, які наступали «з осінню середньовіччя» (Й. Хейзінга), під час тяжкої кризи середньовічної культури. Остання на всіх своїх поверхах перебувала у світі «знаків-символів», за самою своєю суттю, за структурою своїх планів «вираження» й «змісту» здатних означати лише найзагальніші та найабстрактніші смисли, лише «всезагальні» аспекти світу (таким є символічний світ ікони — центральної знакової події середньовічної культури).

Новий час, доводиться у нашій роботі, який щасливо відкрив окрему, «одиничну» людину в усій її особистісній унікальності, відкрив і «одиничні» виміри світу взагалі, осягнув його напрочуд історично, як Гераклітову річку, що у неї не можна увійти двічі. Він зрозумів усю унікальність і незвіданість будь-якої ланки світового процесу — чи то окремої людини, її соціального, історичного, психологічного та іншого проявів, чи то події масової, надособистісної величини, рангу тих, що їх прийнято називати історичними.

У «зоні» людини, її побуту та свідомості рішуче все важливо — це пафос великих художників Нового часу, наприклад, Толстого і Достоевського⁷.

Зрозуміло, що подібне життєвідчуття і відповідне життєбудівництво мусили б розгортатися в іншій знаковій площині, серед знаків, здатних закріпляти масив всього унікального і неповторного у людському досвіді. Знаки-символи поступалися місцем знакам образотворчим, більш пристосованим для фіксації цих масивів, аніж, наприклад, ікона, що поволі поступається місцем портрету, цьому вражаючому семіотичному оформленню новоевропейської індивідуалізації, її перемоги, а гранично узагальнені знаки-емблеми космічних стихій поступово — протягом півтисячоліття європейської пейзажистики — розвинулися у таке художнє уявлення природного життя, що якнайпримітнішим у ньому стає саме його неповторне (так, барбізонці роками писали той самий ліс, але на кожному полотні він щоразу поставав по-іншому...).

Але цей інтерес до «особливого», який проходить через усю історію новоевропейського зображення, є, власне, зворотним боком прагнення цього зображення «побачити» — у межах можливостей людського зору, у доступних для нього обширах матеріального світу — ніби «все», всі багатства й дива цього світу. Можна говорити про свого роду експансію новоевропейського ока, починаючи від Джотто, який уперше помітив емпіричний простір, про постійне наростання образотворчого «тезауруса» (пригадаймо епізод з «тінню», що проливає «світло» на цю експансію, котра постійно наростає), у який поволі входить будь-яка подія, що може відбутися у цьому просторі. Зрозуміло, що такий раблезіанський візуальний апетит Нового часу (його, так би мовити, «тоталоскопія»), пов'язаний із згаданою антиспиритуалістичною переорієнтацією, і є її необхідним знаковим акомпанементом, «каденцією» якого на певному етапі повинна була стати саме фотографія.

Справді, у феномені фотографії збігаються воєдино всі названі тенденції знакового розвитку: зоровий «голод»,

який століттями неподільно керує ним, інтерес до «деталей» світової мозаїки, до її історично неповторних композицій і, нарешті, конкретне семіотичне оформлення цих прагнень у точнішому відтворенні простору⁸.

Прагнення до максимально повної інформації про нього було настільки напруженим, що саме поволі стало ніби підмайстром «комунікатора», допоміжним засобом при ньому.

Цей процес у рамках Нового часу починається, очевидно, з тих наївних ренесансних приладів, що на їх «екрани» проектувалися і потім закріплялися (зрозуміло, на ручній, а не фотохімічній основі) абриси того чи іншого предмета (так звана «завіса» Леона Баттісти Альберті, її портативний варіант, виготовлений Дюрером, тощо).

Пізніше той процес своєрідно продовжується у техніці силуету, надзвичайно поширеній у передфотографічну епоху, техніці, яка, безсумнівно, надихнула Ньепса і Дагерра. Ця техніка вже очевидно передувала процесу фотографічному, який ніби повторює її на більш високому фізикохімічному рівні. Нарешті, затим згадуваний процес завершується у найзагальніших рисах із появою першого фотознімка. (До речі, це був портрет тодішнього римського папи, тобто знімок із гравюри з його зображенням: додамо, що папа привітав новий винахід латинськими віршами; у цих мікрофактах показовою є насамперед синкріза культурних макросвітів — середньовіччя та Нового часу, — які ще не підозрювали, що от-от виникне ситуація, близька до описаної у «Соборі Паризької Богоматері», коли один із героїв, показуючи на друковану книжку, а потім на собор каже: «Оте уб'є оце». Фотографія, цей знаковий атом сучасного космосу масових комунікацій, стала потужним знаряддям сил відповідних соціокультурних змагань.)

Разом із тим знаковий прогрес уже не міг зупинитися на фотографії, оскільки вона фіксувала лише один просторовий бік світобудови. Вона підвела ризик під «просторовими» устремліннями посередньовічної знакотворчості, довела фіксацію простору до можливої досконалості, але тим самим різко нагадала про вищенаведений розкол у се-

міотичному всесвіті, а тому посилила його одвічну тугу за єдністю й природно прискорила зустріч простору й часу — у кіно, підготувавши для цієї зустрічі бездоганну технічну основу, що є у нашій роботі предметом подальших досліджень.

Отож, можна говорити про катастрофічно стрімку еволюцію фотографії у бік кінематографії.

Ця еволюція полягала зокрема у тому, що чи не найголовнішою ознакою фотофеномена від його наймолодшого віку стало набуття ним певних часових властивостей — за рахунок послідовного розміщення знімків, що фіксували той чи інший цілісний життєвий процес (у сімейних фотоальбомах, які «записують» сімейний час; у фотохроніці перших ілюстрованих журналів, які передували сучасним масовим виданням; у популярних тоді збірках фотоілюстрацій до класики — на зразок колись знаменитого фотоциклу «Записки божевільного» за участю актора В. М. Андреева-Бурлака; і, нарешті, у найсерйозніших спробах такого часового розміщення — у фотознімках, які послідовно фіксують пересування людини й тварин — згадана «фоторушниця» Е. Маре тощо). Саме на цьому шляху фотографія й трансформувалася у кінематограф...

Так, розвиток образотворчої традиції — від братів Лімбургів до братів Люм'єрів — постає як надзвичайно напружена цілісність, яка послідовно розгортає в історичному часі свої можливості і втілює їх — у міру наростання технічного вміння, гостроти того чи того соціального замовлення та ін.

Та важливо зрозуміти не лише єдність цього «середнього плану» історії кіно, а й сумістити його із «далеким планом», оскільки вони взаємопрояснюють цілі й засоби одне одного. Так, загальна інтенція «мікроісторії» кіно, скерована на подолання міжзнакових меж, колись визначених Лессінгом, яскраво висвітлюється саме у зв'язку з конкретними фактами цієї традиції.

І, нарешті, обидва ці «плани» передують третьому, останньому і «найкрупнішому», пов'язаному виключно

з культурою XIX століття, точніше, з тими її явищами — соціальними, загальносвітоглядними, художніми і т. п., — які так чи так сприяли появі кіно.

Що якнайрізкіше впадає в око при погляді на «крупний план» історії кіно? Зрозуміло, передусім величезна кількість його різноскладових факторів, нагромаджених кінознавством в найрізноманітніших галузях знання. Але поміж них бракує фактів соціологічних та соціально-психологічних, пов'язаних з однією фундаментальною рисою тогочасного суспільного буття і тогочасної суспільної свідомості, рисою, що її ми назвали б товарно-фетишистською сліпотою...

Вже Гегель, полемізуючи з романтиками, зокрема з їхнім розумінням символу, зауважив, що символ — це «насамперед певний знак», інакше, предмет, який вказує на певний сенс, що його той «означає». І за певних обставин людська свідомість внаслідок тієї чи іншої світоглядної аберації може необережно ототожнити той предмет-знак з його сенсом, без останку розчинити друге в першому, тобто підмінити істину її зовнішньою видимістю — «оречевити» її.

Так і виник один із найважливіших філософських сюжетів епохи, який з найбільшою енергією розвинуто у «Капіталі» — у Марксовій концепції так званого «товарного фетишизму», цього непозбутнього акомпанементу товарно-грошових взаємин, що приневолює загипнотизовану ними свідомість сприймати стосунки між людьми як відношення між речами, начебто сповнені таємних якостей і властивостей речей, прихованих у них. Це сюжет настільки грандіозний і складний, що ми розглянемо лише одну його ланку, яка має найбезпосередніше відношення до нашої теми¹⁰.

Містерія «товарного фетишизму» постійно розгортається у двох напрямках. З одного боку, вона прямує до такого свого соціального піку, як власне грошові відносини, тобто відносини особливих знаків, що позначають і цілковито заміщують речовий світ, захоплений капіталістичним виробництвом (можна пригадати слова Гоголя про те, що «наше

XIX століття давно вже набуло нудної фізіономії банкіра, який насолоджувався своїми мільйонами лише у вигляді проставлених на папері цифр» — див. «Портрет»). З іншого боку, фетишистська свідомість заворожена і цим речовим світом, його наявним фізичним буттям. Чуттєвий образ предмета, що став товаром, посідає виключно важливе місце у буржуазній міфології (див., скажімо, переконливу силуетку цієї проблеми у набоковській «Лоліті»). Він наділяється цілком магічними властивостями, які змушують пригадати ранньорелігійну свідомість, перетворюється, за словами Маркса, на «річ», «повну химер, метафізичних тонкощів і теологічних премудрощів».

Отже, це ніби два полюси буржуазно-фетишистської свідомості, колись надзвичайно влучно названої Енгельсом «фальшивою»¹¹. Вона постійно провисає і коливається між ними, однаковою мірою гіпнотизується як «цифрами, проставленими на папері» банківських книг чи просто банкнотів, так і «лжепоезією» речей, підхоплених товарно-грошовою круговертю.

Водночас наслідки цих товарно-фетишистських маршрутів «фальшивої свідомості» різні. У першому випадку вона, занурюючись в абстрактні знакові стихії, які замінюють і витісняють реальний, чуттєво-предметний світ, втрачає орієнтацію у ньому, добирає смаку до різного роду порожніх абстракцій, перетворює реальну дійсність на своєрідний «танець тіней» (саме так український модерніст М. Яцків колись назвав свій роман з побуту банківських клерків; саме так сприймав цей побут і англійський модерніст Т. С. Еліот, який сам тривалий час працював у банку). Руссо, а за ним німецькі романтики вперше завважили, як реальний предмет витісняється і замінюється «соціальною» тінню (цю звичайну для них метафору було потім блискуче реалізовано в «Незвичайних пригодах Петера Шлеміля» Шаміссо), а згодом звироднілий романтик Федір Павлович Карамазов і зовсім уявив наш світ пустелею, що у ній «тінь кучера тінню щітки чистить тінь карети» — найточніший пароль соліпсизму.

Саме це, на нашу думку, розвинуту у пропонуваному дослідженні, зумовило катастрофічне падіння візуального потенціалу цивілізації минулого століття, її вражаючу «сліпоту» у різних галузях художньої та іншої діяльності.

Досить пригадати, скажімо, ту обставину, що ця цивілізація попри свою технічну могутність так і не виробила у ті часи власного архітектурного стилю, задовольняючись драстичною, з нашого погляду, еkleктикою. Колись Ле Корбюзьє зауважив: «Архітектура — не професійне заняття, а форма духу». У такому разі дивовижно безструктурне і безстильове місто тієї епохи — це ніби архітектурна транскрипція специфічної «сліпоти» тогочасної свідомості (на це, зокрема, звертав увагу й Андре Мальро).

Тодішня Європа заслабла, так би мовити, на «зорову глухоту». Вона буквально задихається серед числових та інших абстракцій, що знають єдине чуттєво-візуальне втілення — графічно фіксоване слово. У цій цивілізації скрізь панує «література» у першому значенні того слова (сукупність графічних знаків). Вона, ця «література», підкорила собі навіть пластичні мистецтва — принаймні доімпресіоністського періоду.

Але людська свідомість, яка у принципі завжди за своєю глибокою антропологічною суттю все ж таки прагнула бачити світ — справжній, а не розпластаний в одноманітному просторі відчуженого псевдоіснування, у ситуації капітального й капіталістичного «відриву людини від речі»¹².

Ця свідомість прагне побороти такий «розрив», здобути втрачену предметність (те, що Маркс раніше називав «чуттєвою посмішкою матерії»).

Було б надзвичайно цікаво й важливо простежити антифетишистську «візуальну» опозицію в культурі ХІХ століття на всьому її просторі — від розкішно ілюстрованих багатотомних «живописних і романтичних мандрівок старою Францією» (епоха Реставрації) до перших видових фільмів.

В останній третині того століття відбувається воістину вулканічний вибух ілюстрованих видань — від дешевого

масового журналу-«магазину», у якому ілюстрація рішуче переважає над текстом, до дорогих альбомів з «краєвидами» і дитячої книжечки, ще незграбно, але вже щедро ілюстрованої. Тоді ж з'являється доти небачена поштова листівка, несподівано розширюється тематика поштової марки, ще зовсім недавно обмеженої державною й династичною символікою, з'являється філателістичний альбом (ще один віддалений прообраз кіноплівки). Цей грандіозний спалах, пригадуючи популярний образ, у «галактиці Гутенберга», має й свої соціальні першопричини, поійменовані вище, і своїх попередників (так, уже 1834 року Бальзак фіксує, що око освіченого парижанина «звикло щороку бачити... 20 ілюстрованих видань, тисячу карикатур, 10 тисяч віньєток, літографій і гравюр»; через кілька десятиліть ці цифри подесятерилися).

До цих самих тенденцій слід віднести і злет фотографії, і розквіт імпресіоністського живопису (вони ставилися одне до одного характерно приязно, і знаменитий Надар віддав своє фотоательє напівзнехтуваним шукачам нової художньої істини).

Інстинктивно обидва цехи, очевидно, розуміли, що роблять одну й ту само справу (так, К. Моне у своїх знаменитих «Стіжках» записував «миті», тобто різні оптичні ефекти доби, а російський теоретик фотографії А. Донде її здатність фіксувати малі частки часу називав «фотографічним імпресіонізмом»). Сюди ж треба віднести і тодішнє естетичне «щеплення» до європейського образотворчого дерева багатющої японської художньої традиції з її незліченими часовими ефектами, її «кінематографічними рисами» (С. М. Ейзенштейн).

О. Манделъштам порівняв якомсь прозу Флобера з японськими танка. Гонкури чи не першими зацікавились японською гравюрою. Альтенберг захоплювався її метонімічною енергією (як, до речі, і згадуваний К. Моне). Так, західна художня культура поволі навчалася помічати час і цінувати його — а це першоумова культури кінематографічної.

Отже, поява наприкінці цього великого руху кінематографа — справа природна і закономірна.

Задовольняючи «візуальний голод» культури, кінематограф хоча б почасти повертав тодішній людині предметно-чуттєвий макрокосм, напівзруйнований товарно-фетишистськими стихіями.

Соціальна та історико-культурна закономірність появи кінематографа — у межах «крупного плану» — безсумнівна. В умовах повсюдного засилля абстракцій він виник саме як опонент товарно-фетишистської моделі світу; він скеровував масову свідомість на матеріальне, речово-предметне, видиме. (Зрозуміло, що у товарного фетишизму є й інший маршрут — у бік ірраціоналістичної апологетики самої речі. Це явище теж прийшло в кіно і пізніше багато в чому визначило його долю та його образну систему.) Сучасний західний екран буквально захащено речами, і це становить ніби першооснову комерційної кінопоетики і супроводжується колізіями у кіно серйозному. (Можна пригадати хоча б «Червону пустелю», яка вперше відкрила трагічну поезію самотнього існування, загубленого поміж «хижих речей світу».)

Усі названі «плани» кіноісторії, безсумнівно, тісно пов'язані між собою. Будь-яке її явище, подію чи якість кінематографа можна і треба розглядати ніби у трьох вимірах, що визначають походження і становлення цього явища та ін. В кожному з них просвічують усі «кольори» історичного часу — від найвіддаленіших до сучасних і найзлободенніших.

У нашій роботі на основі всіх цих постулатів і відповідних спостережень зроблено спробу систематизувати основні форми присутності екранних мистецтв у цивілізації XX століття, у її основоположних соціокультурних процесах.

Водночас зауважимо, що збирання всіх фактів і смислів масивної «екранної» присутності у нашій сучасності — це, зрозуміло, справа, що потребує зусиль багатьох авторів і багатьох років.

Якщо пропонована праця внесе у цю «спільну справу» (Микола Федоров) бодай якусь скромну частку, автор вважатиме мету своїх зусиль хоча б частково досягнутою.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

**Найбільш животрепетне в
нашій справі: проблема зоб-
раження і відношення до
зображуваного.**

С. М. Ейзенштейн

У 1970-му році з'явився тринадцятий фільм Франсуа Трюффо «Дика дитина», що в ньому традиційна для цього режисера тема дитинства (невипадково стрічка вийшла з посвятою Жану-П'єру Лео, незабутньому Антуанові Дуанелю «400 ударів») отримала несподіване і водночас величезно характерне для тієї доби висвітлення. За сюжетну основу картини Трюффо поклав сенсаційну історію початку минулого століття, коли у Бретані було знайдено «вовчого хлопчика» Віктора — дитину, «виховану» у вовчій зграї, а затишними зусиллями доктора Ж. Ітара (його роль у фільмі виконує сам Трюффо) повернуту у людську цивілізацію — шляхом методичного входження «вовчого хлопчика» у найелементарніші ритуали та знакові системи. Лікар-гуманіст залишив про це входження «Мемуар і повідомлення про Віктора з Аверона» (1806), де, переповідаючи історію «вовчого хлопчика», тим самим подав суто семіотичну панораму нашої цивілізації як особливої суми тих чи тих знаків. Фільм Трюффо слідом за ітарівськими семіотичними мемуарами відтворює поступове посвячення «дикої дитини» у цю суму, нагадуючи глядачеві про знакову структуру людської культури, про її найголовніший комунікативний інструментарій — від побутової обрядовості (Ітар терпляче навчає Віктора входити у дім через двері, а не через вікно) до мови і писемності (Ітар так само терпляче вчить Віктора бачити різницю поміж реальною склянкою молока, словом «молоко» і, нарешті, відповідним написом).

Картина Трюффо з'явилася ніби на дев'ятій хвилі того «структуралістського цунамі», який обійшов увесь західний

світ від 60—70-х, у zenіті тамтешнього повсюдного інтересу до семіотичного знаряддя цивілізації. Париж тих років з його перевиробництвом відповідних праць, культом Клода Леві-Стросса і Мішеля Фуко (гросмейстерів французької «семіології») — немов інтелектуальна столиця того інтересу. Зрозуміло, що в останньому було немало від звичайної напівінтелігентської міфології (невипадково героїня сатиричного фільму Анджея Вайди «Полювання на мух», що з'явився майже водночас зі стрічкою Трюффо, як ідеальний носій цієї міфології полюбляє балаканину на «структуралістські» теми), але взагалі-то він засвідчував, що сучасна свідомість на всіх своїх поверхах, і елітарних, і масових, остаточно досягнула те, що раніше було інтуїцією лише окремих сильних інтелектів: людська культура — злагоджений знаковий ансамбль. Фільм Трюффо ніби екранізує цю інтуїцію, доводить її до масового глядача. В основі «Дикої дитини» — фактично найпопулярніша тема світового інтелектуального репертуару останньої третини нашого століття.

Разом з тим «знакова» семантика картини Трюффо — не лише свідчення повсюдної слави семіотичного методу, але й художній сигнал до семіотичної ж саморефлексії кіномистецтва, власне до його спроби зрозуміти себе як особливий знаковий феномен. «Дика дитина», що в ній, за визнанням самого режисера, так «багато абстрактної інформації»¹, через історію «вовчого хлопчика», — власне через геніальний «мемуар» Ітара, — подає морфологію людської культури взагалі і, зокрема, самого кіноекрана як її специфічного семіотичного засобу.

Появі «Дикої дитини» передував (і почасти її підготував) свого роду семіотичний бум у західному кінознавстві, який розпочався з праць Ролана Барта, Крістіана Меца і П'єра-Паоло Пазоліні, що викликали затим силу-силенну досліджень-наслідувань, аж навіть одверто епігонських. Семіотичне кінознавство, ніби загіпнотизоване лінгвістичним структуралізмом, втратило багато часу на порівняння (а то й ототожнення) мови кіно і власне мови («природної мови» — в семіотичних термінах) — і, здається, намарне.

Якщо «природна мова», за твердженням ще Вільгельма Гумбольдта, а потім Фердинанда де Соссюра, складається з обмеженої (принаймні, теоретично) кількості першоелементів (приміром, фонем і лексем) і так само обмеженої кількості морфологічних і синтаксичних правил, що ці першоелементи об'єднують у конкретному мовному повідомленні, то мова кіно оперує практично неозорим розмаїттям фізичного, матеріально-предметного світу, розмаїттям, що його неможливо класифікувати за лінгвістичними правилами, орієнтованими на «дискретні» явища, тоді ж як процес фізично-матеріальний (принаймні, в його кінематографічній рецепції) принципово «недискретний».

На жаль, семіотичне кінознавство не одразу помітило фундаментальну суперечність поміж «дискретним» мовним повідомленням і «недискретним» кінематографічним, захопившись побудовами різних абстрактних моделей, доволі вишуканих, але ґносеологічно малоефективних. Можливо, саме тому цей різновид кінознавства пройшов на віддалі від одного семіотичного соціокультурного явища Нового і новітнього часу.

Дивним чином Париж доби згаданої семіотичної ейфорії пройшов повз постать піонера семіотичного розуміння культури, нині ґрунтовно забутого французького філософа і громадського діяча Жозефа Дежерандо (1772—1842²). Автор справді піонерських праць з питань первісного мислення, тифло- і сурдопедагогіки, він ще наприкінці позаминулого століття зацікавився «впливом знаків на становлення ідей» і тоді ж віртуозно розробив цю тему у відповідному «мемуарі на ім'я Національного інституту». Вивчаючи щонайширший спектр людської поведінки — від первісних племен, глухонімої чи сліпонародженої дитини аж до відвідин сучасником-«філантропом» чужого йому соціального середовища, — Дежерандо вбачав в основі цієї поведінки ту чи ту знакову орієнтацію. Отож, не випадково він одразу ж зацікавився експериментом доктора Ітара (не виключено навіть, що він був його інтелектуальним ініціатором) і подав його на диво чітку семіотичну інтер-

претацію. Спостерігаючи, як «вовчий хлопчик» під керівництвом свого наставника навчався співвідносити зі склянкою молока слово *lait* («молоко»), а невдовзі — малюнок у вигляді склянки молока, а через деякий час і напис «Lait», Дежерандо зауважив, що Віктор по черезно оволодіває найбільш фундаментальними знаками-знаряддями людської культури — усним словом, потім зображенням і, нарешті, словом, зафіксованим письмово. Дежерандо також додає, що, доволі швидко пройшовши шлях від ідентифікації склянки молока з його зображенням до його ж таки умовного позначення у вигляді письмового знака, Віктор тим самим ніби повторив у мініатюрі грандіозний шлях людства від «піктографії» («писемності» у вигляді зображення) до писемності у власному розумінні слова — звуко-алфавітної знакової системи.

Отож, у своїй доволі короткій репліці на експеримент Ітара великий французький мислитель лаконічно, але виразно накреслив найважливіший семіотичний маршрут культури — у більш пізніх термінах, запропонованих американським логіком Ч. Пірсом (1839—1914), від «знаків-іконів», що в них має місце подібність поміж означеним і тим, що означається, і «знаків-символів», що в них означення і означуване пов'язані умовно. Тим самим було започатковано семіотичну рефлексію культури — над своєю знаковою субстанцією, її морфологією та еволюцією, рефлексію, яка нині, створивши свою розвинену дослідницьку техніку, вповні дозволяє осмислити найважливіші соціокультурні виміри генези і структури кіно, його функції у сучасній цивілізації.

Зрозуміло, що поява доволі чіткої «семіології» Дежерандо — не випадковість XVIII століття, а його закономірність, необхідний когнітивний наслідок доби Просвітництва з її глибокою рефлексією над знаряддями і самою будовою культури.

На самому початку того століття надзвичайно оригінальний італійський мислитель Джамбаттіста Віко висунув тезу про очевидну дихотомію світу на природу і культуру.

Маркс, посилаючись на Віко, писав: «Історія людства тим відрізняється від історії природи, що перша зроблена нами, а друга не зроблена нами...»³ Затим, починаючи з Руссо, антитеза природи і культури стає загальним місцем просвітницької думки, і, як наслідок, мають місце різного роду спроби відповісти на запитання — з чого ж саме, з якого «матеріалу» «зроблена» людська історія.

В оригінальній і водночас драстично-парадоксальній, ніби різко негативній формі на це запитання відповів Руссо: культура поспіль складається з різного роду умовностей-знаків-конвенцій, а тому вона є тягарем для людини, що її справжньою нормою має бути «природний стан», принципово позазнаковий. Що ж, однією рукою Руссо воював проти «світу знаків» і водночас другою накидав проект нової знакової системи — особливого нотного письма⁴.

Менш екстремістські напрями Просвітництва, вважаючи основою цивілізації спілкування («прекраснодушна бесіда» як його алегорія у Шефтсбері, «благородне й піднесене почуття спільноти» у Лессінга, думка Гете про те, що «будь-яка наша переконаність походить від узгодження з іншими, від свідомості, що ми не самотні, що ми думаємо і діємо спільно»⁵), необхідно виходили на явище знака як головного знаряддя цього спілкування. Досить пригадати геніальну передсеміотичну інтуїцію Дідро і того ж Лессінга. Дежерандо розпочинав як учень Кондильяка, котрий ще в середині того століття зацікавився історією литовського «вовчого хлопчика» і подав її досить виразну передсеміотичну інтерпретацію. Затим ми бачимо Дежерандо серед так званих «ідеологів» кінця століття, які вже прямо вели людську думку до сучасного розуміння знака⁶. Словом, «семіотика» Дежерандо ніби підсумувала всі знакові інтуїції тієї доби.

Духовну енергію грандіозної інтелектуальної ініціативи Жозефа Дежерандо засвідчує, серед іншого, та обставина, що на повну силу цю ініціативу було підхоплено лише в нашому столітті — у психології Лева Виготського і Жана Піаже, які людську поведінку і людський онтогенез (інди-

відуальний розвиток) розуміють саме через знак, який організує і орієнтує цю поведінку⁷. Проте навіть великі авангардисти сучасної психології не зважилися з такою певністю, як колись Дежерандо, представити філогенез людини (її родовий розвиток — у контексті людської ж спільноти) як безперестанний рух «символічної істоти» (Ернст Кассіерер про людину⁸) від знака-зображення до знака умовного. (Тут можна пригадати грандіозну платонівську репліку — «Бог геометризує»⁹.)

Зрештою, цей рух надзвичайно зацікавив Сергія Ейзенштейна-теоретика — особистого друга і певною мірою однодумця Виготського. Зрозуміло, що сьогодні потрібно спеціально дослідити джерела цього невсипущого ейзенштейнівського інтересу, пов'язані, очевидно, з графікою Ейзенштейна-художника, де з самого її початку «безумовне» постійно чергується з «умовно-символічним», з заняттями Ейзенштейна-японіста далекосхідною (особливо китайською) ієрогліфікою, що в ній він одразу ж відчув її піктографічну суто зображальну основу і подальшу еволюцію у бік не-зображальності, умовності, символічності¹⁰. Проте сьогодні також очевидно, що теоретична спадщина Ейзенштейна впродовж 20—40-х років буквально десятки тисяч разів зупиняється — в різних «жанрах» і «формах» цієї спадщини, від фундаментального трактату «Грундпроблем» до блискавичної імпресіоністичної нотатки-замальовки — на зміщенні «безумовного» в «умовне», на еволюції «знака-ікону» в «символічні» семіотичні стихії — і відповідно їх зворотний рух.

Можна говорити, що цей рух — справді ніби «грундпроблем» (головна проблема) неозорого Монблану теоретичних побудов Ейзенштейна.

Приміром, Ейзенштейн усе своє життя цікавився орнаментом (за його словами, «першообразом мистецтва») усіх часів і народів, справедливо спостерігши у ньому переконливе семіотичне свідчення постійної міграції знаків — від чіткої зображальності до так само чіткої абстрактності, ба навіть кристалографічно-геометричного типу¹¹. Рух від

вельми конкретного до символічних узагальнень він, як уже зазначалося, вбачає в ієрогліфічній писемності — як, зрештою, і в деяких зразках звуко-алфавітної. У самій мовній діяльності людини, яка історично розгортається від ономотопеї (звуконаслідування), від лексики, сповненої конкретно-чуттєвої семантики, до вкрай абстрактних понять (скажімо, ейзенштейнівські етимологічні екскурси в семантичне минуле іменників типу «огида» — рос. «отвращение»).

Ейзенштейна у зв'язку з цим цікавлять і власні імена та прізвища, їх буквальне значення в минулому, використання «промовистих» імен-прізвищ в архаїчних літературах, згасання і просто вмирання цієї антропонімічної традиції в літературах новочасних (він пригадує, зокрема, як у дитинстві його «приголомшило» те, що його власне ім'я, як виявилось, мало «власне» значення).

Так само еволюцію у бік символічно-абстрактного він бачить у знаках мистецтва, у тих чи тих ритуалах — давніх і нових, у становленні філософських категорій. Мистецтва просторові й часові, конкретне світовідчуття й абстрактне мислення, життєвська мізансцена і семіотично підкреслена обрядовість — усе це стає предметом як побіжного, так і систематичного аналізу Ейзенштейна, його як короткотермінового, так і тривалого (у кілька десятків років!) інтересу.

Отож, Ейзенштейн створює грандіозну культурологічну панораму всіх можливих семіотичних еволюцій, що у ній, особливе місце посідають видовищні мистецтва, зокрема кіно.

Індуктивна енергія цієї панорами дозволяє нашому сучасникові виробити стратегічну точку зору на певні проблеми мистецько-естетичного процесу тих чи тих епох — і взагалі на інформаційні процеси у системі людської культури.

У зв'язку з можливістю такої, сказати б, індуктивної культур-оптики звернімо увагу на одну стійку характеристику мистецької історії — власне, певних її розділів-періодів.

дів, позначених саме поступовим рухом у них від конкретно-чуттєвого до узагальнено-абстрактного. Згаданий семіотичний «улюбленець» теоретика Ейзенштейна — орнамент, що його дослідник збирав-вивчав упродовж усього свого життя, — це ніби застигла знаково-естетична проекція з безупинного, довжелезного процесу, внаслідок якого ті чи ті архаїчні зображення (приміром, світове дерево з симетричними птахами у верховітті та зміями біля коріння тощо) поступово втрачали схожість з реальними предметами, формалізувалися й абстрагувалися у напрямі певного візуального символу. Світовий орнамент при всій своїй надзвичайній розмаїтості — це ніби єдина семіотична система, що у ній віддзеркалюється обов'язковий для всіх архаїчних традицій шлях у бік формально-абстрактно-геометричного. Це був перший і водночас усесвітній інтелектуальний сеанс, спрямований саме на узагальнення, на перетворення у людській свідомості конкретного в абстрактне — свого роду візуалізація, ба навіть «екранізація» такої можливості, необхідно здійсненої не в умовно-спекулятивному («умоглядному») просторі, якого тоді в культурі не існувало, а саме на «екрані» первісного образотворчого мистецтва. Орнамент — саме застиглий сголок з того узагальнення і того перетворення, який «стадіально» (термін мовознавця М. Я. Марра, що його деякі постулати поділяв Ейзенштейн) передуює появі абстрактного, зокрема, філософсько-понятійного мислення. «Орнамент тим і гарний, що зберігає сліди свого походження як розіграний шматок природи»¹², писав О. Мандельштам.

Інший друг і однодумець Ейзенштейна, О. Лурія, упродовж своїх польових досліджень виявив зокрема, що жінки народності ічкорі ще не відрізняють трикутник від чотирикутника, ніби перебуваючи, таким чином, у стадії доабстрактного мислення і пов'язаних з ним геометричних, необхідно вже формалізованих уявлень¹³. Додамо, що, за спостереженнями о. Павла Флоренського, чим більше донатукова «народна геометрія» віддалена від сучасності, тим більше відчужена від геометрії Евклідової...¹⁴ Отож, орна-

мент — ніби зрима гносеологічна межа поміж різними світоглядними формаціями, віха на шляху прапервісного мистецтва з його надзвичайно сильними, ледь чи не «реалістичними» тенденціями до тих чи тих формальних операцій-підсумовувань¹⁶.

Звичайно, доводиться говорити про очевидну «абстрактність» самих таких історико-мистецьких узагальнень, пов'язаних з архаїкою, і все ж таки вони здебільшого відповідають її конкретним, так би мовити, праестетичним фактам.

Відповідним чином величезний інтерес становить історія ніби «символізації» антично-середземноморського зображення: пластичні мистецтва тут упродовж віків проходять нині добре вивчений шлях від орієнтації на людське тіло у всій його конкретній анатомії до поступового насичення-перевантаження цих мистецтв певним символічним змістом, який затим усуває звідси будь-яку їх подібність до конкретно-чуттєвої реальності.

Середньовічне мистецтво (маємо на увазі середньовічно-європейське), цілком успадкувавши цей грандіозний символічний порив середземноморського людства, уявляється тепер ніби тисячолітнім періодом того символічного завершеного знака, до краю формалізованого (пригадаємо граничну жорсткість тогочасної іконографії, її сувору нормативність), рішуче звільненого від будь-якої «іконічної» схожості з довколишнім матеріально-предметним світом. Останній постає у середньовічному мистецтві лише в украї, перетвореному, гранично ідеалізованому і саме формалізованому вигляді.

Таким чином, знакові світи античності і європейського середньовіччя теж можна розглядати як їх тривалу еволюцію від «чуттєвого» еллінізму до «абстрактного» християнства — від «знака-ікону» до «знака-символу».

І саме тепер належить звернутися до народження і подальшої долі посередньовічного — новоевропейського — зображення, що його цілком легітимними нащадками постають екранні мистецтва, починаючи з кіно. Йдеться про

появу «знака-ікону» досі небаченого ступеня схожості з матеріально-предметним світом, з тим, що Зигфрід Кракауер назве «фізичною реальністю». Ця поява стане зрозумілою на суто «символічному» тлі середньовічного зображення, яке у своїх абстрактних, формальних зусиллях дійшло до семіотичного і онтологічного краю.

Так, доба візантійських іконокласців-іконоборців (VIII—IX ст.), які, за словами о. Павла Флоренського, «кажучи по-сучасному, і вказували на суб'єктивно-асоціативну значущість ікон», тобто нібито парадоксальним, але у межах тогочасного світогляду цілком необхідним чином «заперечували у них онтологічний зв'язок» з Абсолютом¹⁶, оголосила «нечестивим встановлення лжеіменних ікон», а самі ікони — «речами звичайними»¹⁷, тобто несакральними, профанними.

На шляху такого «онтологічного» заперечення східно-християнське середньовіччя, зокрема російське, взагалі доходить до апологетики «знака з нульовим виразом — не-сказаного слова», що поціновується у цій традиції «найвище»¹⁸. (Зрештою, можна пригадати «знаки з нульовим виразом» і в інших, гранично напружених монотеїстичних традиціях, знаки, що ними колись не без підстави зацікавився С. М. Ейзенштейн: абсолютно порожня кімната у самому центрі єрусалимського храму — житло Абсолюту — і біла пляма замість обличчя Пророка на перських мініатюрах¹⁹; сюди ж можна додати особливу священну філологію цих традицій, що її зусилля спрямовані на не-називання Божого імені.)

Жорстка середньовічна іконографія, зосереджена на відблисках іматеріального у матеріальному, на відлунні трансцендентного у поцейбічному, необхідно редукує це матеріальне і поцейбічне і навіть коли це робить не до останку, на відміну від згаданих іконокласців і ісихастів, то все одно має тенденцію до зближення зі «знаком з нульовим виразом». Так, В. М. Лазарєв зауважує з приводу новгородського дерев'яного табло із зображенням розп'яття, шестикрилих ангелів, святих і левів: «Фігури настільки

узагальнені й приборкані, що вони перетворилися на своєрідні ідеограми»²⁰.

Зрештою, за словами того ж дослідника, у давньоруському мистецтві усе ж таки «не прижилося те логізування естетичних категорій, таке типове для західної схоластики»²¹. На Заході ж «центральною проблемою теоретичної думки XIII ст. слід визнати проблему художнього символу й алегорії», які особливо послідовно редукували-перетворювали «фізичну реальність»²².

Тут особливо виразно постає той «тип коду культури», що побудований на семантизації (чи навіть символізації) як усієї навколишньої дійсності людини, так і її частини, тип, що його Ю. М. Лотман відповідно до певної традиції називає «семантичним (символічним)», а також «середньовічним», співвідносячи переважно з «російською культурою раннього середньовіччя»²³.

Проте схоже, що «семантично-символічний» тип культури найпослідовніше постає саме на Заході XIII ст., у добу, що її герой Томаса Манна, єзуїт Нафта, називав «класичним середньовіччям», добу, позначену саме згаданим «логізуванням естетичних категорій». (Вохеньський наступне століття взагалі назве «Ельдорадо логіки».)

Таке логізування започатковане вже грецьким ідеалізмом, котрий першим помислив світ як «тінь Бога», як його «нащадка» (див. платонівський «Тимей»). Дослідник у зв'язку з цим зауважує: за Платоном, «художній образ становить своєрідну систему знаків, які в чуттєво-наочній формі мали вселяти у глядача піднесені уявлення»²⁴. Це ідеалістичне надзавдання мистецтва, пізніше ретельно розроблене Плотіном, увійшло «в художню практику і світогляд середньовіччя з його безупинним прагненням до подолання чуттєвої реальності»²⁵. Так мистецтво тієї епохи і постає як «система символів», «як особлива система знаків, що в них зашифровані уявлення, ідеї, образи»²⁶. Що ж відбувалося з людською зіницею всередині цієї «семантично-символічної» культури?

Середньовічна людина повністю підкоряється тим чи іншим апіорним уявленням про світ, з погляду сучасної свідомості настільки не узгодженим з його об'єктивними ознаками й характеристиками, що ці уявлення цій свідомості видаються ледь чи не патологічними... Так, Дон Кіхот, останній носій культури середньовіччя, бачить тільки те, що він повинен бачити у своїй уже зовсім анахронічній суспільній якості. Проте «зорові» ексцеси такого роду належить розглядати, зрозуміло, у соціокультурному, а не в клінічному вимірі. Так, у київськоруські часи небо ніколи не називалося «голубим або синім, а золотий колір небатла на іконі для глядача тієї епохи виглядав цілком правдоподібно»²⁷.

Такий світоглядний «дальтонізм» тогочасної людини — похідне саме від наперед заданого їй погляду, що попереджував і випереджав чуттєвий досвід, безпосереднє знання матеріально-предметної стихії. Безперечно, людський зір тієї доби у психофізичному відношенні нічим не відрізняється від сучасного, але разом з тим він зазнавав якоїсь повсюдної соціально-психологічної аберації. Німецький історик-медієвіст минулого століття Генріх Зибель у зв'язку з цим говорить: «Принцип авторитету, що безумовно панував у царині релігійній, позначав не тільки догматичну, але й будь-яку іншу традицію. Всюди люди схильні були бачити, але не досліджувати; фантазія переважала здоровий глузд»²⁸.

Середньовічна «авторитарність» семіотично оформлюється саме через ту чи ту знакову абстракцію — хоча б через згаданий золотий колір київськоруського іконного неба (похідний, зрештою, від візантійської традиції), який у свою чергу визначає абстрактність подальших складників тогочасного зображення. «Візантійські ікони і мозаїки мають абстрактний золотий фон, що замінює реальний тривимірний простір, — пише В. М. Лазарев. — Цей золотий фон ізолював будь-яке зображене на ньому явище, виринаючи його із реального круговороту життя. Явище ставало тим самим вознесеним в ідеальний світ, відірваний від землі

і від її фізичних законів. У цьому світі предмети позбавлено було ваги, фігури — об'єму. Вимальовуючись як безтілесні тіні, вони були покриті вкрай тонкою павутиною золотих ліній. Самі безтілесні, фігури перебували у легких, повітряних будівлях, «зворотна перспектива» котрих надавала їм крихкого імматеріального характеру»²⁹.

Абстрактний фон-знак середньовічного малярства зберігається у деяких напрямках малярства Нового часу — саме як семіотичний релікт середньовіччя, як віддалений знаковий сигнал світогляду, насиченого тогочасним онтологічним пафосом. Так, Ейзенштейн у «Небайдужій природі» цитує відомого мистецтвознавця-марксиста Макса Рафаеля, автора по-своєму унікального етюда, присвяченого соціології творчості Пікассо: «Внутрішня роздвоєність Пікассо вказує себе вже у часи «голубого періоду»; тут вона почасти виявляється через різке протиставлення просторово обмежених фігур (або груп) і безмежжя фону... То тілесність зливається з фоном і в ньому зникає — і це символ метафізичного абсолюту, — то, навпаки, домінують три виміри простору, і на перший план висуваються тривимірні тіла, символізуючи собою матеріальне-земне»³⁰. Ейзенштейн залишає це спостереження Макса Рафаеля без коментаря, але зрозуміло, що тут ідеться про фундаментальне протистояння тла як абстрактно-символічного знака надприродного і надісторичного начала і начал цілковито «матеріально-земних» — протистояння поміж середньовічним знаком-символом і новоєвропейським знаком-іконом.

Вельми характерно, що навіть Джотто, збуваючи надмірний середньовічний символізм, водночас зберігає його абстрактне тло, але вже у вигляді «однаково голубого кольору неба у розташованих поряд картинах різного змісту» — на фресках у Санта Кроче, які внаслідок тієї масивної монотонної голубизни справляли на Генріха Вельфліна «враження килима»³¹, власне, орнаментальності, цього особливого семіотичного різновиду «символічності».

Остання вимагає, як уже зазначалося, подолання чуттєвої реальності, зокрема, як писав Д. С. Лихачов у зв'язку

з деякими особливими засобами давньоруської ілюстрації, «подолання часу»³². «Символічне подолання простору-часу, безперечно, збільшувало семантичний обсяг знака, його інформаційну енергію. У старовинному чеському ляльковому театрі гілка означала, що дія відбувається у лісових нетрях»³³. Зрештою, ще на сцені шекспірівського «Глобусу» гілка означала «ліс». У перетвореному вигляді така гранична умовність зберігається і в деяких різновидах новітнього семіозису: «Подібно до того, як у середньовічному театрі для декорації, що зображала «ліс», досить було гілки, так і в поезії досить буває ярлика якого-небудь елемента замість самого елемента: ми приймаємо за строфу навіть номер строфи»³⁴.

Невипадково також сучасна сценографія і взагалі театральна естетика нашого століття поспіль тяжіють до «знака-символу». На відміну від сценічних знаків-іконів типу ілюзійоністських декорацій П'єтро Гонзаго, що їх навіть тварини приймали за життєву реальність, або ще більш «реалістичних» декорацій мейнінгенців чи Малого театру, такий знак містить справді унікальні інформаційні можливості, що впритул наближають його до символу у власному розумінні — художньо-естетичної категорії, яка означає, по суті, «все», співвідносячись «з ідеєю світової цілокупності, з повнотою космічного і людського «універсуму»³⁵.

Європейське середньовіччя оперує саме символами, що їх змістом стає «космічний і людський «універсум» у всій його неозорій «повноті». Кожний знак тут закодовує останню, прагнучи тим самим до абсолютного інформаційного ефекту, створюючи у собі і навколо себе неосяжне семантичне поле. Звідси, сказати б, семіотичний гіпноз середньовіччя на всіх тих ділянках культури Нового часу, де прагнуть такої ж інформаційної потужності — зокрема, на всьому просторі європейського «авангарду» (від згаданої наскрізь символічної його театральної техніки до поновлення середньовічної — або, принаймні, барокової — символічності ж в авангардистських пластичних мистецтвах,

літературі, нарешті, у самому явищі авангардистської книги).

Зрозуміло, що «символічно-семантичний» тип культури, який так виразно зманіфестувало європейське та візантійсько-руське середньовіччя, мав місце також на інших ділянках світової культури, — звичайно, вже в іншому знаковому матеріалі. Так, для давньоіндійської культури, за словами її глибокого знавця В. М. Топорова, характерний «високий ступінь знаковості її проявів, який доходить іноді до того, що візуальна чи інша безпосередня подоба легко поступається місцем опосередкованим (зокрема, символічним) асоціаціям... Цій культурі притаманне прагнення до зв'язку одного й того ж плану виразу з кількома різними планами змісту»³⁶. У цій культурі, як і в європейсько-середньовічній, теж має місце згадане М. В. Алпатовим «подолання чуттєвої реальності», у певні періоди, може, ще інтенсивніше, аніж на Заході. «Облиш ці хащі чуттєвих об'єктів, які викликають лише втому», — слова давньоіндійського поета Бхартрихарі (VII століття), що уявляються ніби семіотично-світоглядною заставкою до багатьох сюжетів давньоіндійської ж культури³⁷. Визначене Д. С. Лихачовим «подолання часу» у давньоруському мистецтві ще з більшою енергією виявило себе в давньоіндійській культурі, що в ній воно є чи не найприкметнішою її ознакою. Так само як європейські середньовічно-барокові моделі заволоділи «авангардною» свідомістю (пор. давньоруське «подолання часу» з хлебніковською «перемогою над часом»), давньоіндійські ввійшли в масову свідомість нашого сьогодення, що, очевидно, зумовлено якраз його онтологічною ностальгією за «знаком-символом».

Останній, по суті, є найголовнішим семіотичним знаряддям міфопоетичної, міфологічної — чи просто міфологізованої — свідомості. Отож, як тільки ця свідомість зазнає тієї чи тієї світоглядної кризи, одразу ж знак-символ зазнає кризи семантично-інформаційної, оскільки на повну комунікативну силу він може розгортатися лише у людській спільноті архаїчного типу, пов'язуючись саме з тим чи

тим різновидом зміфологізованої картини світу. Поза межами такої спільноти його комунікативна енергія, його семіотичний авторитет вочевидь підупадають.

Ми тут не зупиняємось на історичних причинах тієї глибокої інформаційної кризи, що колись спіткала європейсько-середньовічний «знак-символ», деś починаючи від грандіозної семіотичної реформи Джотто (початок XIV століття) і закінчуючи одвертим насильством над цим знаком з боку «іконокласців» Реформації — аж до кінця XVI століття. Ми лише констатуємо, що впродовж цих трьох віків з їх просто-таки тектонічними зсувами у світоглядних та інших структурах європейського людства європейське ж зображення зазнало капітальних змін.

Ейзенштейнівська формула семіотичного поступу культури — «зображення — образ — криптограма — символ»³⁸, мов відомий хлебніковський парадокс часу (так званий «мирсконца»), відтак починає з тією ж математичною послідовністю розгортатися у протилежному напрямі, від символу до власне «зображення» («знака-ікону»). Виникає щонайширша естетична амплітуда цього зображення, його спеціально-технологічна апаратура, неосяжна сума художніх і власне технічних засобів його творення, сума, що прагне відтворити у знаках тогочасного мистецтва — від італійського Ренесансу до Ренесансу північного — реальний світ у всіх його часово-просторових координатах і ознаках.

Саме тоді у новоевропейське зображення і було закладено стремління до вичерпної візуальної інформації про цей світ, до гранично точного його означення — проблема, технічно розв'язана лише наприкінці XIX століття, але поставлена саме на початку XIV, чи не в тридцяти семи фресках-«кадрах» із життя Христа і Марії у Падуанській капелі дель Арена, розписаній Джотто ді Бондоне (а чи ж у флорентійській капелі Санта Кроче його ж пізнішого пензля). Саме тоді у це зображення і було закладено семантично-знакову інтенцію, яка вельми логічно завершилась фотографією і її легітимними семіотичними правонаступни-

ками — сучасними екранними мистецтвами. І саме тому їх родовід належить вивчати від тих семіотичних революцій, які поклали початок намаганням якнайповніше відтворити в зображенні реальний час-простір.

І той і інший, інтенсивно входячи у ранньоренесансний досвід, водночас не могли бути зафіксовані у пізньосередньовічних необхідно абстрактних «знаках-символах», що й зумовило їх подальшу кризу. Дослідник пише про князівські образи у київському літопису: «Повість, зображуючи людину, по можливості намагається усунути всі риси її індивідуального характеру: тільки звільнена від усього «тимчасового», всього «приватного» і «випадкового», людина могла стати героєм агіографічної оповіді — узагальненим втіленням добра і зла, «злочинності» чи «святості»³⁹.

Агіографічна оповідь Джотто вже носить зовсім інший характер — і не тому, що вона здійснювалася у фрескових фарбах. «Зрозуміло, що вражає у цих розписах Джотто, — пише дослідниця у зв'язку зі згаданим циклом капели дель Арена, — це пафос конкретного одиничного явища, утвердження цього конкретного у всій його матеріальності, потік, що підкоряє глядача цих матеріальних земних явищ — чи то пейзаж, чи архітектура»⁴⁰.

Яким же чином Джотто відбиває притаманну йому «матеріальність світу» (І. Данилова)? Художник «одним із перших представив набір євангельських епізодів як строго послідовну серію циклів, співвіднесену з часовою віссю, що розгортається по горизонталі (на відміну від позачасової вертикальної композиції середньовічної ікони)... Спроба представити євангельську оповідь як повідомлення історичного (підкреслено автором. — В. С.) плану, співвіднесене з хронологією в усьому, крім сакрально відзначених моментів <...> відповідає прагненню зруйнувати зображення як молільний образ, оповідь, яка має на меті зв'язок з глядачем-адептом, за рахунок профільної орієнтації персонажів картини і встановлення зв'язку поміж ними («діалог»). Набувши незалежного сюжету, картина немовби

втрачає своє ритуальне значення і змінює свій семіотичний топос»⁴¹.

Так у європейське зображення входить несакральний, історичний час, його плинність — разом із реальним простором. Останнього середньовічна образотворча традиція не знала і не хотіла знати — вона подавала його у вкрай перетвореному вигляді, в особливій символічній традиції як особливу ж ділянку простору трансцендентного, нефізичного. Лише саме у Джотто реальний простір стає об'єктом художницької уваги.

Саме тому В. М. Лазарев у рецензії на книгу П. Ендервуда про славетні візантійські мозаїки і фрески Кахріє Джамі рішуче заперечує необережні спроби порівняти їх із зображеннями Джотто. «При наявності ряду паралелізмів між фресками Джотто і мозаїками Кахріє Джамі лежить прирва». У Кахріє Джамі «панує найскладніша «символіка», глибоко байдужа до «реального тривимірного простору», тоді як «Джотто прагне відтворити на площині стіни емпіричний простір»⁴².

Отож, Джотто, орієнтуючись на реальний час-простір і відповідно на їх знакове відтворення, тим самим усуває щонайумовнішу поетику сакрального зображення (принаймні, емансипується від його семіотичних крайнощів) і переміщує своїх героїв з якогось надчасового простору у простір історичний, ба навіть побутовий. Він має за взірця уже не стільки попередню образотворчу традицію (найголовніший обов'язок середньовічного художника), скільки саму реальність, зокрема, фізичну, фіксуючи її в іконічних знаках далеко менш умовних, аніж, скажімо, його легендарний учитель Лука Чимабує. Фрески Джотто — це нарешті пластичний «запис» уже не трансцендентної, а поцейбічної — реальної — дійсності. Згадана В. М. Топоровим «профільна орієнтація», швидше переорієнтація персонажів художника, — свідчення різкого зростання їх подібності з реальною кінетикою й анатомією людського тіла. Якщо раніше мистецтво зображало ідеологічне буття людини (пригадаємо постаті святих на новгородських табло

— «ідеограми», за виразом В. М. Лазарєва), то тепер — соматично-психофізичне. Може, тому фрески Джотто з такою несподіваною легкістю входять у ті пізніші художні світи, що в них людське тіло постає найбільш повно і безумовно — у балет і кінематограф¹³. Відтоді і розпочинається бурхливе новоевропейське семіотичне будівництво «знака-ікону», що його семантикою стає реальна дійсність у всіх її фізичних прикметах, усіх її матеріальних характеристиках. На певному своєму етапі це будівництво мало закінчитися фотографією — цим «найповнішим прикладом іконізму»¹⁴, за Ю. М. Лотманом. Відповідно можна говорити про наявність у такому будівництві, сказати б, якогось кінематографічного ембріона — певної знакової суми, яка певної ж історичної хвилини мала перетворитися на власне кінематограф.

Нашим евристичним завданням відтак постає саме виявлення тієї знакової суми новоевропейського семіозису, його кінематографічного потенціалу, суми, яка на самому порозі ХХ віку необхідно закінчується його першими кіносеансами.

Йдеться, зокрема, про необхідність систематизації того «іконографічного» нагромадження у семіозисі, яке повільно, але неухильно і безупинно вело до появи у ньому фотографії, а незабаром і кінематографа. Це був шлях, чітко протилежний попередньому — з його півторатисячолітньою еволюцією від еллінської «чуттєвості» до християнсько-спиритуалістичної «абстрактності». На цьому шляху, ніби випереджаючи часові інверсії кінематографа, що його зображення може рухатися у протилежному часовому напрямі, зображення посередньовічне починає зміщуватися у напрямі дедалі більшої конкретності — від «символу» до власне «зображення».

Такий рух у світовому семіотичному контексті взагалі-то постає цілком унікальним, як, зрештою, і весь відповідний йому феномен новоевропейського загальноісторичного і загальнокультурного розвитку.

За Ейзенштейном, кінематограф — «чудове знаряддя пізнання»⁴⁵. Ще раніше Луї Деллюк твердив: «Коли усвідомлять світове значення кіно, будуть вражені»⁴⁶. Ці тези, здавалося б, зосереджені на специфічно кінематографічній проблематиці, насправді виводять нас за її межі у бік кінематографа як «чудового знаряддя пізнання» — всієї абсолютної унікальності новоевропейського розвитку, який фактично вперше в історії світового семіозису подолав типову для нього семантично-інформаційну кризу «знака-символу». Адже у процесі свого становлення рішуче всі інші цивілізації і культури, — у процесі необхідної «еволюції від знака-зображення до синтаксичного знака-символу» (Вяч. В. Іванов) — рано чи пізно доходили до такої кризи — і не змогли впоратися з нею, не змогли дати собі раду через неможливість ввести у знак-символ нову інформацію. Тобто кодування таким знаком нового історичного досвіду виявилось неможливим — і відповідним чином ці суспільства, не маючи змоги ефективно фіксувати (а отже, і контролювати) той досвід, самі впадали в кризу, входили у стагнативний, а то й коматозний стан...

Тому семіотична революція Ренесансу, яка по черезно дала «реалістичне зображення» типу тогочасного малярства, затим фотографію і, нарешті, кінематограф, постає як очевидна унікальність світової ваги.

Метафорично кажучи, Джотто врятував європейсько-середземноморський світ від семіотично-інформаційної безвиході пізнього «знака-символу», неспроможного до реєстрації нових подій і вражень. Подальша багатюща іконіка європейської культури — своєрідний знаковий сигнал подолання останньою ніби хронічної інформаційної кризи людства, яка з суворою періодичністю переслідувала його впродовж усієї історії семіозису. Як колись на найбільш ранніх стадіях загального людського розвитку він був гарантований-порядкований появою звукової мови (у сучасних термінах — «природної мови»), яка замінила мову кінетичну з її необхідною інформаційною обмеженістю, так і поява нової семіотично-інформаційної техніки, що її розбудова розпочалася

саме з Джотто, врятувала Європу від можливої стагнації, а то й катастрофи.

«Чудове знаряддя пізнання», таким чином, у своїй семіотичній ретроспективі справді дає нам унікальну когнітивну можливість углядіти як початок тієї розбудови, так і подальше її розгортання — у напрямі безперестанного інформаційного збагачення нововинайденого іконічного знака.

Колись Ейзенштейна надзвичайно вразили схеми малюнків його улюбленця Хокусая, виконані японським художником «пізніше самого малюнка»⁴⁸ (підкреслено Ейзенштейном. — В. С.). Власне, Хокусай тут продемонстрував фундаментальну особливість «семіотично-символічної» культури, яка, долаючи реальний простір-час, тяжіє саме до символічного представлення світу.

Грандіозна семіотична переміна на Заході початку XIV ст. розгортається ж у напрямі цілком протилежному, пов'язаному зі своєрідною конкретизацією символу, його ніби поверненням до своїх «іконічних» першовитоків. Західноєвропейський «прогрес» тут здійснювався за рахунок не лише героїчного лінійного пориву «вперед», що його Освальд Шпенглер пізніше назве «фаустівським», а й вельми своєрідного знакового «регресу» — від «символічного» до «конкретного». Історія європейського зображення від перших фресок Санта Кроче до перших же імпресіоністських вернісажів — це, серед іншого, саме поява «конкретного» у «символічному», стрімке наростання першого в другому, а затим і взагалі витіснення цього останнього.

Зрозуміло, що цей процес мав розгортатися впродовж століть, в умовах хоч і інтенсивного, але по-своєму вельми систематизованого, вочевидь періодичного і просто почережного освоєння емпіричного світу у всіх його якостях, ознаках, характеристиках, вимірах, процесах.

Так, цікаво й повчально було б простежити наростання суто іконічного потенціалу європейської образотворчої традиції, скажімо, ґрунтуючись на появі в ній... тіней, що їх відкидають предмети. Цей невід'ємний атрибут фізичної

реальності ще абсолютно відсутній у композиціях Джотто. Лише століття потому у славнозвісному «розкішному часослові» герцога Беррійського на мініатюрах братів Лімбургів деякі предмети вже відкидають тінь⁴⁹.

Ця обставина — ніби семіотично-естетичний сигнал згаданої періодичності у входженні емпіричного простору до іконічного знака — або, як сказав один мистецтвознавець початку нашого століття у зв'язку з певними процесами у старовинному українському малярстві, «привходження «світу» у священні сюжети до повного злиття з ними»⁵⁰.

Збуваючи свій попередній «принцип ірреальності» (В. М. Лазарев), зображення рухається у бік саме такого «привходження «світу», у бік безперестанного зростання своєї емпірично-фізичної, реально-матеріально-предметної семантики. Ченніно Ченніні, автор славнозвісного трактату, що вповні відтворює живописну техніку мистецтва треченто, слідом за своїм учителем Аньоло Гедді — учнем Джотто — пише: «Май на увазі, що найдосконаліший проводир, який веде під тріумфальними арками у мистецтво, — це малювання з натури. Воно важливіше всіх зразків; довіряйся йому завжди з гарячим серцем, особливо коли досягнеш певного відчуття малюнка»⁵¹.

«Привходження натури» у зображення необхідно веде у ньому до відтворення такого відповідального складника фізичної реальності, як природа — довколишній ландшафт, як природний у власному розумінні слова, так і той, що його вже торкнулась людська культура. Пейзаж у європейському малярстві спочатку постає як тло людської в ній присутності, а затим стає естетично суверенним. Так, сучасник Дюрера А. Альтдорфер «зробив важливий крок, перетворивши пейзаж на самоціль як у малярстві, так і в гравюрі»⁵².

Середньовічна ж традиція, зокрема літературна, взагалі не знала пейзажу — за рідкісними випадками (скажімо, зимовий пейзаж у першій канзоні П'єтре про Мадонну, «рідкісний у ліриці трубадурів, невідомий в італійській поезії XIII ст.»⁵³). Багатовікове уявлення про природу як «акци-

денцію» (вторинну ознаку) світоустрою, як обмежену еманацию необмеженого Першопочатку останнього «природно» гальмувало саму можливість самоцінного і самодостатнього пейзажу — як літературного, так і живописного.

Стефан Цвайг зауважує, що супутник і біограф Магеллана генуезець Антоніо Пігафетта так і не здогадався подати у своїй книзі про першу кругосвітню подорож бодай один пейзаж. Цвайг вважає, що останній у літературу ввів Жан-Жак Руссо. Проте насправді першим це зробив, здається, папа Пій II, який доволі майстерно описав ландшафти Кампанії, Сієннської області, Умбрії та ін., що означало різкий розрив із середньовічною літературною дискримінацією природи. Дослідник порівнює пейзажі папи-письменника з картинами голландських пейзажистів XVII століття і навіть... барбізонців, бачить у них пролог до руссоїстської пейзажистики⁵⁴. Разом з тим він доречно твердить, що тодішнє малярство італійського Відродження — на відміну від нідерландського, — як і раніше, «не знає самостійного пейзажу, і майстри того часу займаються виключно людиною, надаючи навколишній природі значення фону для її діяльності»⁵⁵. І все ж таки там теж відбувається «привходження «світу». Вельфлін звертає увагу на те, що Вазарі вихваляє Гірландайо, бо той покінчив з традицією «прикрашати картину золотом». Так назавжди зникає візантійське за походженням «абстрактне» золоте тло, хоча в умбрійців золото трималося ще доволі довго і затим можна спостерігати «його поступове зникнення у ватиканських витворах Рафаеля». Перуджино, пише великий мистецтвознавець, «має чуття до настроїв ландшафту й архітектури», а в картині Фра Бартоломео «Бог-Отець» (1509) зір вабить «далина плаского, мовчазного пейзажу» з його «тихою лінією обрію і великим обширом повітря»⁵⁶. Ренесансний пейзаж зберігає, за Вельфліном, символічну напругу і в ландшафті Леонардової Джоконди, що посідає «особливу, іншого порядку реальність, відмінну від реальності фігури, і це не випадковість, а один із засобів сильніше висунути матеріальність фігури»⁵⁷. (Пор. спостереження

Й. Гартнера над гірською річкою картини: «Це — гірська річка взагалі, далекого геологічного минулого, без точної локалізації у просторі й часі, без сьогодні і завтра»⁵⁸).

Зрештою, навіть у наші дні, в ситуації чи не безмежних можливостей знакової фіксації пейзажу, останній постає як поняття з «доволі невизначеним смисловим значенням», що належить водночас «кільком царинам» і «використовується як для означення фізичного простору, більш чи менш освоєного людиною, так і для образних характеристик»⁵⁹.

Найголовніше те, що іконічне «означення фізичного простору», його освоєння у вигляді пейзажу поступово охоплює дедалі більші масиви реальності, і затим, — принаймні у малярстві, — настає момент, коли ця реальність певною мірою сама стає ніби суб'єктом зображення, «диктує» і «нав'язує» йому себе.

Художник уже вочевидь не може процідити предметно-матеріальний світ крізь якесь символологічне сито, перевірити його якоюсь апіорною знаково-символічною системою. Уже не так художник мислить цей світ, як навіпаки — світ, фізична реальність мислить художника. Так, «у творчості Брейгеля мистецтво ніби змінило свого суб'єкта — замість людини ним став світ, природа, людина ж зменшилася до мікроскопічних розмірів, загубилася серед великих просторів Землі. Тут виявилася характерна риса світогляду епохи — криза колишньої віри у людину, а разом з тим безмежне розширення кругозору, осмислення не так людини, як її оточення. Якщо раніше художники природу тлумачили як додаток до людини, як її оточення, то тепер людина перетворюється на суму частин загального природного цілого»⁶⁰.

Зрештою, якщо Брейгель навдивовижу розсунув просторовий обшир європейського малярства, то Леонардо — часовий. За словами його глибокого знавця, він «мислив час у таких велетенських масштабах», що був «байдужим до історичних форм людського буття, до історичних подій, до історичних імен, до історичних ремінісценцій». Леонардо «до надзвичайності розсуває обрії часу у порівнянні з не-

значними 7000 років біблійної хронології»⁶¹. Сказати б, «есхатологічні уявні експерименти»⁶² Леонардо (що їх мон-тажною структурою так цікавився Ейзенштейн) необхідно входять до цього часового громаддя — як його віддалена негативна можливість, як можливий же наслідок «безупинного потоку буття, що стає»⁶³, з його катастрофічною динамікою.

Але характерно те, що, як би не малював Леонардо кінець Землі, за справедливим зауваженням Гартнера, «для нього завжди кінець світу був кінцем фізичним, а не божественним, фактичним знищенням, а не судом над добрим і злим»⁶⁴.

Зрозуміло, що у ситуації такого всеохопного «привходження «світу» у ренесансний «знак-ікон», надзвичайного насичення його реальним простором — як-от у випадку Брейгеля, — і реальним же часом — як-от у випадку Леонардо, — людина необхідно втрачала своє упривілейоване Відродженням місце у цьому часі і просторі (спостережене Р. Б. Климовим зменшення людини у брейгелівських композиціях «до мікроскопічних розмірів», людини, ніби вже стертої «серед великих просторів Землі»; взагалі катастрофа роду людського у стихіях Світового Потопу — в «есхатологічних експериментах» Леонардо). І все ж таки саме принциповий антропоцентризм тієї доби дозволяє митцеві скріпити просторово-часову картину фізичної реальності у певну цілісність, надати їй певної єдності. Саме образ людини, привнесений у «привходження «світу», стає особливим знаковим способом бодай відносної впорядкованості і періодичності цього «привходження» способом, що об'єднує навколо цього образу всі розмаїті стихії цього «світу».

Свого часу Гегель зрозумів появу портрета в новоєвропейському мистецтві як свого роду найголосніший «персоналістський» сигнал у духовному розвитку людства, що нарешті навчилося поціновувати окрему особистість⁶⁵. Зрозуміло, що вже давнина знає портретний жанр (портрет єгипетський, а затим грецький), але на Сході навіть особистість фараона у цьому жанрі має імперсональний характер

(«геометричні конфігурації, до яких зведено живе індивідуальне обличчя фараона»), а «грецькі майстри турбуються не стільки навколо передачі всіх неповторних рис, скільки навколо створення... типового родового образу людини»⁶⁶.

Зрештою, у зв'язку з наростанням індивідуалізму в елліністичну епоху виникають феномени, що ніби випереджають європейський портрет (витончений фаюмський портрет, портрет римський з його «натуралізмом»⁶⁷). Затим, з початком християнства, портрет доволі швидко перетворюється на ікону⁶⁸, а в ситуації подальшого масивного імперсоналізму «середньовічні майстри не створили свого портретного мистецтва»⁶⁹. Лише в окремих місцях проявах XIII століття тут мають місце ніби «персоналістські» натяки — типу «батберзької Єлизавети», яка, насупившись, «напружує зір, — перший знак пробудження самосвідомості»⁷⁰.

Загальновідомий затим уже цілком «портретоцентричний» характер Відродження, що в ньому мистецтво на різку відміну від середньовіччя, чий «естетичний світ у кінцевому рахунку організовано навколо постаті Христа» (С. С. Аверінцев), зосереджено навколо соціально й онтологічно виокремленої людської постаті. Портретний ренесансний масив історично розміщений поміж шедеврами Яна ван Ейка, що у них має місце не лише остаточний «кінець символічної ідеології середньовіччя» (Дж. Шмідт) на основі передачі індивідуальних рис моделі, «але й передача того єдиного неповторного аспекту, який за самою своєю природою малярство схоплює легше, аніж скульптура», — і XVII століттям, коли портрет такого типу остаточно «розкриває своє внутрішнє багатство»⁷¹.

Автопортрет, що необхідно з'являється у ситуації цього семіотизованого персоналізму, ніби посилює тогочасний пафос особистості⁷². Художник Нового часу зважується зобразити навіть себе у ролі одного із персонажів новозавітної містерії (дюрерівський малюнок, одного із розбічників Розп'яття — це можливий автопортрет самого художни-

ка⁷³). У попередню епоху такий вчинок був би злочином, у добу ж Дюрера він був просто помічений. «Хто ще, крім майстрів XV століття, зважився б зобразити своїх друзів чи самого себе поряд з волхвами, які приносять дари дитятку, а свою коханку представити в образі миловидної мадонни...»⁷⁴ Отож, поява на картині художника за мольбертом в епоху «Лас Менінас» («Фрейлін») Веласкеса вже нікого не могла здивувати, а тим більш шокувати.

Вочевидь повільніше трансформація іконного зображення у профанне (власне, реалістичне) відбувається у Росії та на Україні, хоча там теж має місце неухильне перетворення першого на друге, «знака-символу» на «знак-ікон». «Якщо у Московській Русі другої половини 17-го століття портрети все ще іноді трактуються як ікони, — пише дослідник, — то у Києві в цей час відбувається щось протилежне — ікона стає портретом або просто «живописним зображенням»⁷⁵. Цей процес, внаслідок якого український портрет невдовзі стає «уже не безстороннім протоколом, а намагається осмислити і підкреслити індивідуальність зображеного обличчя»⁷⁶, закономірно закінчується яскравим феноменом Левицького і Боровиковського (у творчості останнього, можливо, внаслідок його глибоких зв'язків з християнсько-персоналістською містикою олександрівської доби, на відміну від його вчителя зберігся сильний вплив української ікони — пор. «Благовіщення» у Казанському соборі).

Якщо брати до уваги освоєння новоевропейським семіозисом людського обличчя у портретному жанрі як свого роду метонімію цього семіозису, — тобто як гранично символічну частину цілого, — то останній у період найбільших художніх перемог європейського портрета постає як щонайінтенсивніше «привходження» до нього світу людського тіла рішуче у всій його психосоматичній реальності, у всіх його анатомічних, фізичних та душевних ознаках.

«Допрацювавшись до портрета» (Гегель) — і далі до автопортрета, — новоевропейське мистецтво тим самим «допрацювалося» до образу людини взагалі, до освоєння

у своїх іконічних знаках тієї антропологічної дійсності, що зветься людиною.

Пейзаж і портрет — жанри не лише мистецтва, а й самої культури, яка тут спромоглася до естетичної та іншої фіксації матеріального світу, до «мімесису» його фізичної реальності. Простір, почасти час, — принаймні, у найсуттєвіших його календарних та історичних характеристиках, — і нарешті, сама людина — ось що творить систему семантичних координат нового європейського знака, здобутих ним на шляхах його ренесансних семіотичних революцій.

Тим самим культура здобула раніше небачені, унікальні за своєю інформаційною місткістю засоби для згаданої фіксації, для — в широкому сенсі — документування світового процесу. Тим самим також вона приступила до створення такого інформаційного космосу, у якому рано чи пізно мала виникнути особлива технологія, що вже суто своїми специфічними засобами мала вдосконалити, полегшити і прискорити творення та відтворення (репродукування) знаків дослідженого нами іконічного типу.

Тут ми пишемо, зрозуміло, не історію мистецтва взагалі, а лише історію саме такого знака у його історично необхідному русі до нових, інформаційно ефективніших форм його ж досконалішого технологічного буття.

Дещо спрощуючи, можна тільки сказати, що поренесансне мистецтво аж до нашого століття включно пішло шляхом саме безперестанного розширення «Мімесису» «наочної дійсності», як назвав свою славнозвісну книгу (1946) Ерих Ауербах (яка, до речі, створювалася чи не водночас з роботою «Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності», хоча цю книгу Зигфріда Кракауера і було надруковано пізніше (1960).

При цьому зберігалися та примножувалися дещо катастрофічні обертони «привходження «світу». Так, просторове брейгелівське «безмежне розширення кругозору» (Р. Б. Климов) дістає геніальне ліричне завершення у «П'яному кораблі» Рембо, що його героєм стає саме світовий обшир — від полюсу до полюсу, незадовго до їх

відвідин людиною (пор. похідний від цього шедевру «Заблукалий трамвай», який заглядає уже в «безодню часів», колись відкриту інтуїцією Леонардо).

Вже доба Бароко, що винайшла теле- і мікроскоп — і відповідно ті виміри світу, де людська присутність неможлива, — починає проблематизувати цю присутність як ефективний спосіб барокового песимізму. Людина тут у своїй культуротворчій ролі іноді справді «зменшується до мікроскопічних розмірів», як у тих же брейгелівських космічних ландшафтах.

Проте особливого трагізму цей процес набуває у мистецтві нашого століття, що постійно відображає долю людини, «просторами стертої» (Андрій Белий) — простором фізичним, соціальним (у вигляді грандіозних і воднораз відчужених суспільних інститутів) і «простором історії» (Маркс про час).

Сама ж знакова техніка культури у своїх намаганнях відобразити простір, час і власне людину розвивається напрочуд динамічно, особливо в іконічній царині, ніби продовжуючи тим самим грандіозну інтуїцію Ренесансу, зосередженого на знаках саме такого типу. XX століття вочевидь постає найвищою точкою цих знакотворчих зусиль людства, довершуючи та систематизуючи їх.

У другій половині цього століття, наприкінці 60-х — на початку 70-х рр., екранні мистецтва — як найпізніша і водночас історично необхідна складова цього семіотичного поступу — нарешті влаштовують його, сказати б, урочисту ретроспективу, у той чи інший спосіб повертаючись до першовитоків сучасного семіотичного громадження.

Цей семіотичний гала-концерт культури відкриває саме згаданий фільм Трюффо «Дика дитина», де рефлексія над знаковими основами цивілізованої людської поведінки виказує себе особливо послідовно. Створений у розпалі тогочасної молодіжної «контестації», чи не на другий день після травня-1968 з його ліворадикальним бунтом проти «буржуазної культури», що невдовзі перетворився на заперечення культури взагалі, фільм містить приховану полемі-

ку з цим запереченням, подаючи необхідний семіотичний пейзаж людського існування, його неунікні знакові умови.

«Дика дитина», як і всі інші фільми Трюффо про дитинство, — перетворена автобіографія. «Дикий» хлопчик-вовчєня і затим його олюднення, його повернення у цивілізацію під керівництвом доброго доктора Ітара — це, серед іншого, екранна метафора нелегкої долі затурканого плебейського підлітка Франсуа, якого потім один із найблискупіших інтелектуалів повоєнної Європи Андре Базен увів у палац її духовних основ (можна пригадати також щасливу дружбу Трюффо з патріархом мистецького Парижа А.-П. Роше).

Проте головний пафос фільму полягає не в цій його суто ліричній течії, а в його напруженій культурологічній рефлексії — цей «науковий і ліричний фільм» розповідає про те, «якої величезної, тисячолітньої праці все це коштувало людству — слово, література, книга, дар до повідомлення, вільне багатство асоціативних зв'язків, що видається нам вродженим і, одначе, не є таким»⁷⁷. Фільм повертає, глядача до тих стільки ж елементарних, скільки й могутніх знарядь, з яких розпочинається культура, зокрема, до іконічного знака, а отже, і до самого фільму⁷⁸. «Дика дитина» — унікальна кінематографічна розповідь про людський семіозис, його виток, подальше розгортання — аж до появи самого фільму: сама його демонстрація вочевидь входить у композиційну побудову картини⁷⁹.

Необхідним чином «Дика дитина» — це тежож кінематографічна притча «про те, наскільки легко кожному окремому втратити» наше семіотичне «багатство, осиротіти без матері-пам'яті, без матері-культури»⁸⁰. Адже новоруссоїстські настрої молодіжної контестації 60-х, серед іншого, виразно схилилися до утопії докультурного, доцивілізованого існування.

Водночас руссоїзм, як уже зазначалося, парадоксально поєднує цю утопію з витонченим семіотичним слухом (досить сказати, що саме він — один із натхненників Дежерандо). Так само новоруссоїзм — особливо у самій Франції

— свій бунт проти культури суміщає з її тонким семіотичним аналізом: на зламі 60-70-х неймовірної популярності на Заході набуває культурна антропологія структурального напрямку на чолі з Клодом Леві-Строссом, чия біографія у тамтешньому молодіжному середовищі поширюється у тій само видавничій серії, що й життєписи Троцького і Че Гевари (див. характерну формулу тих років, пов'язану саме з Леві-Строссом: «культурний антрополог як герой»). Річ у тім, що руссоїстська легенда «природного існування», заглядаючи, здавалося б, у дознакове минуле архаїчних суспільств, несподівано для себе віднаходила там напрочуд розвинені — іноді аж до віртуозності — ті чи ті знакові системи. Відповідно фільм Трюффо звертається до глядача саме такої світоглядної орієнтації⁸¹, звертається, зокрема, через образ «культурного антрополога як героя» кінця XVIII — початку XIX століття — остання мить Просвітництва — доктора Ітара з його просвітницькими ж «науковістю, філософствуванням, моралізмом і людяністю» (слова Трюффо). І педагогічний пафос режисера доходить до того, що він сам зіграв роль цього героя⁸².

Увійшовши у кінематограф, Трюффо одразу ж склав іспит з геніальної режисури у «400 ударах», а затим, зокрема, з глибокої кіноретроспективи цивілізації минулого століття десь від Другої імперії («Історія Аделі Г.», зроблена за безпосередньою участю нащадків Віктора Гюго) до його хронологічного кінця (дія «Двох англійок і континенту» відбувається наприкінці XIX століття, а «Жюля і Джима» — саме в стихіях того кінця, на самому початку, якщо пригадати ахматовський образ, «некалендарного, справжнього Двадцятого Століття»). «Дика дитина» ж — це вже ретроспекція людської цивілізації взагалі, того предмета, що до нього Трюффо мав таке сильне почуття («я люблю цивілізацію і вірю в неї»⁸³ — з інтерв'ю режисера 1970 р.).

Фільм Андрія Тарковського «Андрій Рубльов» (1966—1971), який в обіг світової критики потрапив завдяки Каннському фестивалю 1969 року і у зв'язку з премією ФІПРЕССІ, теж входить до згаданого тогочасного семіотич-

ного гала-концерту світового кіно — на основі зустрічі у ньому знаків двох протилежних типів: іконічних, тобто знаків кіно, створених режисером-сучасником, який подає у них гіпотетичну реконструкцію життєвого шляху великого давньоруського художника, і власне іконних знаків-символів, створених цим художником і представлених наприкінці фільму.

Працюючи над фільмом, режисер так визначав свою мету: «Зображення повинно бути натуралістичним. Говорячи про натуралістичність, я не маю на увазі натуралізм у звичайному, літературознавчому сенсі слова, а підкреслюю характер чуттєво сприйнятої форми кінообразу... Одна з цілей нашої роботи полягала в тому, щоб відновити реальний світ XV століття...»⁸⁴

Отож, у фільмі постає той «реальний світ» того століття, який аж ніяк не міг тоді ввійти до панівного у ньому «знака-символу». «Андрій Рубльов» художньо поновлює можливість матеріальну і подієву суму, що розгорталася поза межами останнього, суму, що необхідно залишалася поза кутом зору онтологічної оптики давньоруської ікони, яка знає лише ідеальний стан світу і зрозумілим чином редукує його — або ж фундаментально, до невпізнанності, перетворює ту суму. Тим самим фільм Тарковського ніби відтворює семіотичний шлях християнської культури, яке, починаючи з Джотто, нарівні із символічним знаком надзвичайної місткості навчається творити так само місткий іконічний знак — аж до кіно і екранних мистецтв взагалі.

Джотто у грандіозній семіотичній кіноретроспективі російського режисера, зрозуміло, немає — його тут лише у новелі «Дзвін» певною мірою замінили флорентійсько-італійські послы, що їх італійська бесіда стає ніби чужиньцьким мовним тлом усієї своєрідності руської ситуації. Самого Джотто тут замінив режисер, який відтворив емпіричний та історичний час і простір навколо символічних шедеврів Рубльова. Зустріч цих двох знакових антисвітів — і відповідно антисвітоглядів — і створює надзвичайну естетичну напругу фільму.

Як попередні, так і подальші твори Тарковського також тяжіють до підкресленої семіотичної мнемоніки, до пам'яті про всю знакову еволюцію людства, принаймні новоевропейського. При цьому художник з його хоча й не ортодоксальним, але вкрай напруженим християнським світовідчуттям часто-густо сприймає Новий час в апокаліптичних тонах, як добу загрозливо катастрофічної динаміки, продовжуючи тут певні інтуїції як «срібного віку», так і західноєвропейської апокаліптики (типу «кінця Нового часу» католицького теолога Романо Гвардіні). Так, в «Івановому дитинстві» «процитовано» дюрерівську гравюру «Чотири вершники Апокаліпсису», створену німецьким художником на самому схилку того століття (1498 р.), що з його першого року починається «Андрій Рубльов», і озвучену стільки ж наївною, скільки справді апокаліптичною реплікою Івана («Я точнісінько такого ж бачив»). У «Жертвопринесенні» у кабінеті головного героя висить під склом репродукція «Поклоніння волхвів» Леонардо, що до неї постійно звертається камера. «Можна скласти карту або маршрут цих повернень камери до «Поклоніння волхвів», — пише дослідниця, — вони будуть щоразу означати поворотні, доленосні моменти фільму»⁸⁵. При цьому доштар Отто, цей перетворений ангел-провісник Страшного Суду, каже, що йому «страшно дивитися на це «Поклоніння» і що він віддає перевагу П'єро делла Франческа. Та ж дослідниця називає цю репліку «загадковою». Водночас саме вона звернула увагу на «знаковість Леонардо да Вінчі у фільмах Тарковського — зображення битви в «Андрії Рубльові» «за Леонардо», том з репродукціями у «Дзеркалі», що відгукуються у «подвійній сутності героїні Маргарити Терехової»⁸⁶.

Проте якщо брати до уваги згадані «есхатологічні експерименти» Леонардо, якщо пригадати, що російський «срібний вік» саме його вважав родоначальником як новоевропейського творчого пориву, так і новоевропейської ж перманентної кризи (Дмитро Мережковський у романі «Воскреслі боги» («Леонардо да Вінчі») із трилогії «Хрис-

тос і Антихрист», 1901; А. Волинський у монографії «Леонардо да Вінчі», 1900, — а саме її гортають у «Дзеркалі»⁸⁷⁾), тоді будуть зрозумілі відповідні обертони навколо цього імені у кінематографі Тарковського, зокрема і те, чому поштар Отто у «Жертвопринесенні», а раніше і сам режисер у «Ностальгії» (епізод з капелою вагітної Марії, «Марії дель Прато») віддають перевагу П'єро делла Франческа, який згідно з естетичною легендою нашого століття ніби ірраціональною своєю простотою протистоїть більш послідовній ренесансній традиції, зокрема леонардовській.

«Іванове дитинство» і «Жертвопринесення» — апокаліптичні кінці феномена Тарковського: перший фільм закінчується кореневищем трапного сухого дерева — у другому ж фільмі робиться драматична спроба, що її роз'яснює на основі одної православної легенди пан Олександр, таке ж дерево повернути до життя. Цій спробі суголосна поява на екрані альбому давньоруського малярства, мов першого сигналу до можливого порятунку заблукалої на вузьких стежках своїх цивілізації, що необхідно повертає нас до передостанніх кадрів «Андрія Рубльова», запознених композиціями великого художника. У структурі останнього фільму режисера ця сукупність «знаків-символів» несподівано перегукується з містичною розповіддю поштаря Отто про якийсь повоєнний фотознімок, який таємниче віддав поряд з матір'ю її загиблого під час війни сина (знов-таки типове для Тарковського взаємопроникнення «іконного» і «іконічного»).

У «Солярисі», де колись відкрите Брейгелем художнє представлення людської долі, загубленої у космічному безмежжі, дістає ніби вже крайнє вирішення, дія відбувається саме в такому безмежжі, і в інтер'єрі космічної станції з'являється картина Брейгеля ж «Мисливці на снігу», але вже відповідаючи епізоду, «повному суму за Землею, її втраченим затишком»⁸⁸.

Таким чином, у кінематографі Тарковського його надзвичайно місткі теми почасти осмислюються за рахунок рефлексії самої мови художника над своєю власною струк-

турою, над своєю знаковою морфологією, своїм часовим діапазоном — від «знака-символу» до «знака-ікону» і навпаки.

Це — одна з найвиразніших характеристик тогочасного світового кінопроцесу (зрештою, у вершинних його проявах). Тут до семіотичної інтуїції Трюффо і Тарковського приєднався П'єро-Паоло Пазоліні — і вже не лише як теоретик, автор низки семіотичних досліджень з кіномови, а й як її практик. Майже водночас з «Дикою дитиною» і «Андрієм Рубльовим» на екран виходить «Декамерон» — фільм Пазоліні, в якому з'являється образ основоположника новоєвропейського семіотичного процесу Джотто (роль його зіграв сам режисер)⁸⁹. Взагалі характерно, що в ті роки з'являється кілька фільмів-життєписів про св. Франциска, необхідно орієнтованих на малярство Джотто (серед них телефільм Ліліани Кавані «Франциск Ассизський», 1966, який вийшов на екран 1972 р., фільм Франко Дзеффіреллі «Брат Сонце, сестра Місяць», 1972⁹⁰).

Тим самим кінематографічний процес особливо послідовно — за допомогою своєрідного монтажу найсучасніших іконічних знаків з їх семіотичними прототипами, відтворюючи у всьому діапазоні іконічного семіозису природу, часову її спрямованість і, нарешті, людину, — повернувся аж до такого пізнього різновиду її образу, як автопортрет (Трюффо зіграв доктора Ітара, а затим режисера в «Американській ночі», Пазоліні — Джотто, «Дзеркало» теж постає як перетворений автопортрет — певні риси останнього прип'яманні і драматургії «Андрія Рублева» — пор. «Все на продаж» А. Вайди). Взагалі 60-ті роки, починаючи з «Вісьмох з половиною», успішно розробляли затим безнадійно втрачений жанр кінематографічного автопортрета, ніби по-торуючи на кінематографічному рівні й у скороченому часі кінематографічної ж історії поетику і долю автопортрета малярського (не зайвим було б з цього погляду дослідити тогочасну концепцію так званого «авторського кіно»).

Особливий інтерес у ситуації такого напруження семіотичної пам'яті кіно становить фільм Сергія Параджанова

«Цвіт граната» («Саят-Нова», 1969), абсолютно синхронний за своєю появою згаданим картинам та повсюдному інтересу до архаїки, до її зображення та класифікацій на основі структурного методу.

«Цвіт граната» — очевидне поєднання багатьох міфологічних традицій, зокрема дохристиянської, вірмено-монофізитської та ісламської символіки, сказати б, з «особистою міфологією» автора. Продовжуючи закладену в «Тінях забутих предків» тенденцію, він відтворює на екрані безліч ритуалів — як тих, що мали місце у реальному закавказькому етнографічному просторі, так і витворених «особистою міфологією» режисера. В основі кожного такого ритуалу — перетворення тих чи тих реальних предметів (природних, з людського вжитку тощо) на символи, що абсолютно відповідає найбільш ранній стадії знакової еволюції людства, законам першої дії його семіотичної драми⁹¹. Параджановський екран, переповідаючи долю героя-художника, вдається до безперестанної семантизації свого предметного світу, що відтак стає сумою символів художницької і взагалі людської долі.

Таким чином, повертаючись до обрядовості, до ритуального процесу, «Цвіт граната» повертається водночас до першооснов і першовитоків семіотичного процесу з його безнастанною символізацією матеріального. Як і в «Андрії Рубльові», де режисерською волею зіштовхнуто два найфундаментальніші знакові ряди культури, так і в «Цвіті граната» зустрічаються — зрозуміло, в зовсім інших естетичних умовах, — вкрай символічне і гранично ж «іконічне». Тому фільм Тарковського і фільм Параджанова попри різницю їхню стилістичну несхожість об'єднує спільна світоглядна апеляція до «семантичного (символічного) типу культури» (Ю. М. Лотман), поєднана зі збереженням та розвитком семіозису сучасного типу — з різким переважанням у ньому іконічного знака.

Особливе місце у згаданому «семіотичному гала-концерті» посідає п'ятисерійний фільм Ренато Кастеллані «Життя Леонардо да Вінчі» (1970), своєрідно співвіднесений зі

«знаковістю Леонардо да Вінчі у фільмах Тарковського» і взагалі з людською «знаковістю»: Леонардо першим висловив думку про можливість механічного копіювання картин (отже, про їх тиражування). Телебачення з його грандіозним тиражуванням первісної «телекартинки» міріадами телеприймачів доводить леонардовську ідею до її кілзкісного краю. Телефільм Кастеллані містить, у сіміотичних термінах, у «плані змісту» біографію Леонардо, у «плані виразу» — його ідею, тут реалізовану в самому явищі телебачення.

Так само особливе місце у сумі відповідних екранних подій посів тоді годарівський культ Дзиги Вертова, культ, який дійшов до створення невеликої, але дієвої однойменної групи. Йдеться власне, про те, що у пошуках «абсолютної кінематографічної мови» Вертов свого часу подав унікальний кінематографічний автопортрет (знятий 1928 р. на ВУФКУ фільм «Людина з кіноапаратом»), який — зрозуміло, у великому часі людського сіміозису, — типологічно абсолютно точно відповідає появі перших автопортретів в образотворчих мистецтвах. Годарівська група «Дзига Вертов» разом зі своєю специфічною гошистською суб'єктивністю постає саме як перетворене, часто-густо містифіковане, але очевидне прагнення до такої ж вертовської кіноавтопортретності, пов'язаної зі згаданою «кіноавтопортретністю» 60-х років⁹².

Зрозуміло, що всі ці кінематографічні явища виникали в «автономних», ба навіть злободенних контекстах тогочасного і кінематографічного, і загальномистецького, і загальнокультурного процесу. У кожного з них — своя саме «автономна» історія, «автономні» ж завдання і цілі, пов'язані як із загальними соціокультурними обставинами, так і з суто особистісними вподобаннями і намірами художників.

Але тим характерніше, що всі вони несподівано постали під знаком одного й того ж устремління — повернути зіницю ока культури до її перших знакових знарядь і затим до їх подальших еволюцій. Тим самим остання третина нашо-

го століття пройшла під знаком певного семіотичного підсумку новоевропейської цивілізації, зробленого її екранними мистецтвами, які, виконуючи свої біжучі художні завдання, створили, сказати б, свою знакову автобіографію, яка стала частиною загальної біографії цієї цивілізації.

THE
JOURNAL OF THE
ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE
OF GREAT BRITAIN AND IRELAND
VOLUME 100 PART 1 2000
PUBLISHED BY THE
BRITISH ACADEMY



РОЗДІЛ ДРУГИЙ

*Фотографія — мистецтво, про
це вже більше не сперечаються,
а науки про неї менше, ніж
про інші мистецтва. Є альбоми
одного автора, але монографій
немає. Я вирішив заповнити
цю прогалину, започаткувати.
Це й було б моєю місією.*

*Арво Валтон.
Старий фотограф*

Фотографія — субстанціональна основа кінематографа — надзвичайно характерна складова новоевропейської знакової еволюції і вкрай важлива компонента сучасного семіотичного пейзажу: у США 70-х щороку проявлялося більше шести мільярдів знімків¹ — у Китаї початку 90-х у зв'язку з тамтешнім безприкладним фотобумом, певно, ще більше. Австрійський культур-філософ Гюнтер Андерс уже в середині нашого століття його «ікономанію» (перевиробництво у ньому різного роду зображень, зокрема фото-) спробував подати як головну характеристику сучасної цивілізації, як «ключове явище дійсності, що без його дослідження була б неможлива жодна теорія нашої епохи»².

Фотографія ввійшла у семіотичний космос цієї епохи і безпосередньо, і через кінематограф, що вона його творить. Оскільки ж кінематограф підштовхнув появу подальших екранних мистецтв, то фотографія необхідно бере участь також у цій появі. Відповідним чином для розуміння цих мистецтв потрібне розуміння ж імплікованої до них фотографії. Зрозуміло, що це можливо за умов переконливої «фотографічної» ретроспективи — самої появи фотографії і зати́м її доволі довгого докінематографічного буття.

Як правило, народження фотографії протоколюється від відомого паризького академічного ритуалу у січні 1839 р., що на ньому Франсуа Домінік Араго зробив доповідь про винахід художника Луї Жака Дагерра (і, як потім виявилося, — вченого Жозефа Нісефора Ньєпса). Саме Ньєпс і зробив перші фотографії — садок, освітлений сонцем (1826), а за твердженням Ж. Потоньє, влітку 1822 р. він зробив власне «першу у світі фотографію — знімок свого будинку й саду»³.

Воднораз новоевропейське зображення давно було вже ніби «вагітне» фотографією, тяжіло до крайніх форм «іко-нізму», що ними є фотознімок. Останній ще задовго до появи відповідної технології присутній у самій рефлексії над цим зображенням, «присутній» самою своєю відсутністю у «передфотографічній» цивілізації. Йдеться не лише про те, що тандем Ньепс-Дагерр, спрямований на пошуки іко-нізму більш посиленого типу, аніж це дозволяли можливості такої цивілізації, розпочинається вже наприкінці XVIII ст.⁴ Згадана рефлексія з'явилася ще раніше.

1772 року німець Й. Бекман вперше вжив слово «технологія» — своєчасний лексичний сигнал, який вказує на появу в Європі технічного вміння, далеко більшого, аніж її традиційні ремесла, власне рукомета: цей тогочасний неологізм засвідчував, що поміж людиною і продуктом її праці з'явився посередник, небачений у доіндустріальному світі (наприкінці того ж століття М. М. Карамзін вводить у російську мову неологізм «промышленность» — перетворений сколок латинського *industria*, — який у свою чергу став моделлю для імплікованої в українську кінця наступного століття «промисловості»). А десь за двадцять років до того Дені Дідро оголосив хімію, яка дедалі частіше допомагала тому вмінню, «наслідувачкою і суперницею природи, що її царина стільки ж розлога, як і сама природа»⁵.

Так уперше було помічено і фактично спрогнозовано паралелізм між природним процесом і його віддзеркаленням у процесі хімічному — помічено невдовзі після перших спроб Шульце відтворити контури предметів на основі світлочутливості солей срібла (1727 р.; один із останніх і найвишуканіших семіотично-технологічних експериментів німецького Бароко) до відкриття Веджвудом і Гемфрі Деві світлочутливості паперу, просякненого тими ж солями, відкриття, зробленого уже в розпалі великої інтуїції Ньепс-Дагерра.

Майже через півтора століття після геніальної репліки Дідро Д. І. Менделєєв так само проникливо зауважив, що розвиток пейзажу у цивілізації іде поруч з прогресом її

природничих наук, — зауважив «перед картиною А. І. Ку-їнджі» (так називалася його стаття), але, схоже, скоріше у зв'язку з численними своїми фотопейзажами (великий хімік був ентузіастом фотографії), аніж з цією картиною⁶. А вже в 70-х рр. нашого століття, у добу зазначеної гострої саморефлексії кіно, англійський біохімік Магнус Пайк у зв'язку зі змінами у сучасній йому індустрії написав: «Цікаво зазначити, що історичний період нафтохімії був коротким і майже точно збігається з ерою кінематографа, що його значення впало і найкращі дні залишилися позаду»⁷.

Таким чином, з репліки Дідро розпочинається грандіозний фотографічний пейзаж Європи, що в ній фотозображення посідає місце, яке структурно відповідає значенню ікони в культурі середньовічній. Власне, фотозображення — необхідне похідне від довгої еволюції зображення сакрального-символічного у бік «іконічного», вже тією чи іншою мірою десакралізованого⁸.

Проте фотографія у загальній еволюції у бік новоєвропейського зображення відіграє особливу роль, має особливе місце і походження, що їх можна було остаточно осмислити лише у розпалі технічної активності, що дозволяє сьогодні осмислити спостереження Дідро як своєрідний прогноз фотографії.

В останній третині минулого століття німецький мислитель Е. Капп, намагаючись створити так звану «філософію механіки», доводив, що людина, винаходячи машини, мимоволі наслідує органи свого тіла — «проектуює» свої органи у зовнішню природу. Саме завдяки Каппу вслід за тим загальним місцем стає уявлення, що «сучасні машини є природним продовженням першопочаткової трудової діяльності»⁹. Це положення передбачав Ральф Волдо Емерсон, що оголосив предметно-інструментальний світ (зокрема і механізми) продовженням людських органів і почуттів (на нього, до речі, і спирався Маршалл Мак-Луган), його продовжив Ортега-і-Гассет, що для нього техніка — засіб для реалізації «людського проекту», речниками якого по-

стають «поети, філософи, засновники релігій, винахідники», а «інженер залежить від них усіх»¹⁰. О. Павло Флоренський свою філософію техніки цілком вибудовує на концепції Каппової «органопроєкції», що її, за нашими спостереженнями, видавці спадщини російського мислителя помилково витлумачили як його власну¹¹.

До найпоширеніших передсудів масової свідомості належить уявлення, що ті чи ті механізми (хоча б техніка масової ж комунікації) — це більш-менш випадкове похідне від випадкової інженерної ініціативи, від щасливого винахідництва. Проте це не так. Техніка, цей, сказати б, Голем чи Франкенштейн культури, її «надінструмент», що закріплює і посилює у металі чи полімерах ті чи ті її виміри й наміри, самі інтенції людського тіла — зорові, слухові і взагалі чуттєві, мускульні, інтелектуальні і т. п., — відповідає на її духовні запити, «перекладає» останні багатющою і своєрідною мовою тепер уже незліченних технологічних процесів, — отож, виконує те чи інше соціальне замовлення. Зрозуміло, техніка має суто свою, автономну, доволі самостійну історію, свої внутрішні, «суверенні» проблеми¹², але те й інше — лише ділянка у всесвітньому полі людської культури, яка нарівні з іншими вповні підлягає її законам, вимогам, потребам.

Пафос техніки — це, власне, перетворений і оречевлений пафос самої культури, необхідна матеріалізація її думок і задумів (звернімо увагу на особливу, часто-густо драматичну долю винаходів, що в них вона з тих чи тих причин не відчуває особливої потреби: пригадаємо хоча б стереокіно — давню, принаймні, передвоєнну технічну реальність, яку й досі культурно, зокрема естетично, ще не оформлено і не освоєно і яка поки що залишається всього-на-всього цікавим атракціоном). Отож, технологія — служниця культурної телеології, а не лише майданчик для самодостатньої інженерної акробатики.

Відповідним чином, тільки-но доба Бароко (скажімо, в особі Томаса Гоббса) починає визнавати, не без гносеологічних хитань, «реальний простір»¹³ (*spatium reale*), вини-

кає проблема його віддзеркалення — від власне дзеркала (як луна — улюблений ефект музики й архітектури Бароко і з тим рококо, так і дзеркало — улюблений мотив барокових малярства й інтер'єра) до води, цього «природного дзеркала» тогочасного екстер'єру, і до людської зіниці. Френсис Бекон у «Новому органоні» зазначає: «Зіниця подібна дзеркалу або воді, так само сприймаючи і відображаючи видимі речі»¹⁴.

Рівно через два з половиною століття, у розпалі доби позитивізму, Сеченов у «Рефлексах головного мозку», продовжуючи інтуїцію провісника цієї доби, уточнив: «На дні ока, як на фотографічній пластинці, малюються зображення предметів, що лежать перед очима...»¹⁵ У своїй полеміці з Кавелінім він залишається при розумінні «уявлень» як «фотографічних відбитків вражень зовнішнього світу»¹⁶, а пізніше мову — «зовнішнє відтворення уявлення чи думки» — своєрідно характеризує як їх «звукову фотографію»¹⁷, зокрема за допомогою стереоскопа, винайденого Вінстоном 1838 р. (рівно за рік до народження фотографії — за її офіційною метрикою), уточнює механізм «фотографічної схожості поміж зовнішніми картинами і їх образами всередині ока» — «як у лінзах оптичних приладів»¹⁸.

При цьому російський фізіолог чітко ставить питання про «зовнішню символізацію чуттєвості»¹⁹, власне, про семіотизацію її — аж до «мови, писемності, скорочених графічних схем або креслень та всієї системи математичних знаків»²⁰. У своїй відомій лекції «Враження і дійсність», прочитаній у рік появи Едісонового «кінематографа», він підкреслює «схожість для двох власне невідомих речей, зовнішнього предмета і його образів на екрані і на сітчатці»: тут і фізик і фізіолог «отримують від двох речей два схожих поміж собою чуттєвих знаки»²¹.

Фотографічні аналогії Сеченова мають місце, сказати б, ніби на другий день фотографічної ж ери цивілізації (зрештою, свою «теорію сигналів» фізіолог порівнював з телефонним зв'язком — чи не одразу ж після його появи). Отож, ці

аналогії засвідчують, що ідея «органопроєкції» стала загальним місцем епохи, що той чи той технічний прилад сприймається як своєрідне продовження людського — соматичного, психофізіологічного — начала. Зокрема фотографія — ця, у термінах автора «Рефлексів головного мозку», «зовнішня символізація» одного із головних «рефлексів» цього мозку, — це очевидна технічна паралель-картинка до тієї, що її залишає-впечатує на «дні ока» (та відповідно в мозку) той чи той предмет.

Фотографія — особливий технічно-семіотичний сколок з певного психофізичного процесу, із «застигання» певного зорового враження у людській свідомості, створення там свого роду «фотоальбому» — певного іконічного фонду, що з нього складається іконічний потік цієї свідомості, своєрідно озвучений її ж внутрішньою мовою.

Зрозуміло, що цивілізація в ситуації дедалі напруженішої «органопроєкції», що про неї сигналізувало саме слово «технологія», яке одразу ж після своєї появи входить у європейський побут, мала замислитися над технічною можливістю «зовнішньої символізації» нашої зорової рецепції. Згадане зауваження Дідро вже містило певний технологічний потенціал для вирішення цієї проблеми — тогочасна хімія у своїй щойновідкритій ролі «наслідувачки і суперниці природи» мала наштотхнутися на ту технологію у вигляді «рефлексів» світлочутливих сполук як на світловий промінь взагалі, так і на саму матеріально-предметну «природу».

Появу фотографії було ніби спрогнозовано XVIII століттям, що його позначає гострий інтерес до психології зору. Так, задовго до появи так званого «психологічного експериментального вчення» (*psychologische Experimentlehre*), покладеного в основу досліджень лабораторії Вундта, заснованої 1889 р., наука тієї доби спробувала визначити обсяг «сліпої плями», гостроту і кут зору, поріг розрізнення зорових подразників і т. п.²²

Цей інтерес цікаво простежити й у тогочасних мистецтвах. Якщо незадовго до того Бароко постає, за оцінкою су-

часної науки, як мистецтво «внутрішнього ока», то епоха рококо — найбільш впливовий стиль того століття — це вже мистецтво «ока зовнішнього», «погляд вільного людського ока», яке нарешті емансипувалося від барокового візіонерства. Св. Тереза, що написала книгу під назвою «Внутрішній замок» (тобто побачений саме «внутрішнім оком»), Хуан де ла Крус, який споглядав «внутрішній рай» у своїй душі, Ігнатій Лойола, який завдяки медитації бачить «синагоги, міста, палаци» і навіть Діву Марію у Назареті на тлі галілейського пейзажу — усі ці дон кихоти контрреформації, істерики й екстатика довели гостроту «внутрішнього ока» до неймовірності (Лойола навіть залишив спеціальний твір про «географію», просторову «композицію» своїх видінь²³). Тим самим вони надзвичайно розширили культуру людського зору, збагатили психологічну науку надзвичайно цінними спостереженнями (що зацікавили, зокрема, Ейзенштейна, який спеціально вивчав техніку католицького екстазу, широко використовуючи літературну спадщину Лойоли; пор. інтерес Михайля Семенка до св. Терези). Водночас Бароко відкриває також і «реальний простір», а вслід за тим запанувало «зовнішнє око» рококо.

Творчість художника рококо дослідник визначає як «поезію візуального експерименту»²⁴, що майже впритул наближається до фіксації природного процесу, матеріального речового світу. За його словами, «після барокового «*Visi Dei*» з'явився «*Spectacle de la Nature*», як називається багато книг рококо». Дещо захоплюючись, він навіть деметафоризує поняття Просвітництва (*die Aufklärungsheit, age of Enlightenment, l'âge de lumière*) етимологічно й «світо-глядно», пов'язуючи його з «люксофілією» і «люксоманією» рококо²⁵.

Той же Дідро, пов'язаний з художньою культурою французького рококо, ніби уособлює собою його «зовнішнє око», його «візуальний експеримент» — хоча б у своїх «Розрізних думках» з приводу малярства та поезії у їх взаємовідносинах, взятих під кутом, що ніби провістив появу одного з найглибших семіотичних трактатів в історії культури —

Лессінгового «Лаокоона» (за обставинами цієї появи теж пов'язаного з культурою рококо — тільки вже німецького). Дідро звертає увагу на «єдність часу», тодішню фундаментальну естетичну категорію, що її «художник має зберегти ще суворіше, аніж поет: у першого є лише одна мить, майже неподільна», тоді як «миті в описанні поета змінюють одна одну; їх вистачило б на цілу картинну галерею», а «в розпорядженні художника — всього лише одна мить»²⁶.

Ньепсу і Дагерру належало за допомогою хімічних реакцій допомогти зображенню зафіксувати цю «мить» — у всіх її просторових зв'язках. На той час іконізм у європейському семіозисі досягає такого ступеня, що головне правило знака-ікону — його схожість з означуваним предметом — мало тепер здійснюватися за рахунок самого цього предмета, його ніби вже самостійного «впечатування» в зображення, «впечатування» саме на фізико-хімічній основі.

«Зовнішнє око» рококо у своїх численних «візуальних експериментах», що посідають таке важливе місце в тодішніх мистецтвах, самим способом тодішнього свого існування зі своїми феєрверками, різного роду зоровими ефектами паркової архітектури і т. ін. вже наштотхнулося на суто «механічний» фізико-оптичний різновид такого «впечатування» моделі у зображення — на силует, цей прямий попередник фотографії, який виникає десь у хронологічних околицях згаданої репліки Дідро і затим набуває надзвичайного поширення впродовж другої половини «галантного століття». Силует — улюблена іграшка рококо, яка водночас готувала появу фотографії вже самою своєю апаратурою (особливе силуетне крісло, яке потім перейшло в інтер'єр фотостудії; екран, що на нього проектувався силует моделі, постає як віддалений прототип і фотоплівки і, зрозуміло, кіноекрана).

Згідно з гіпотезою М. С. Петровського, знакова діяльність первісної людини у своєму переході від об'ємного, тривимірного зображення (типу «скульптурних моделей» ведмежої голови, цього чи не семіотичного дебюту на європейській і євразійській території) до двовимірного, яке ми

бачимо у наскельному протомалярстві, можливо, була сти-
мульована і прискорена явищем тіні, цього природного
семіотичного знаряддя (звідси, скажімо, і надзвичайна ес-
тетична та інша аура навколо тіні у східних традиціях²⁷ —
див. вище). Після реформи Джотто тінь, як уже зазначало-
ся, поступово входить до складу новоевропейського
зображення — у першу чергу пейзажу. У добу, коли фран-
цузький міністр фінансів Е. де Силуетт запропонував з ме-
тою економії дорогі портрети-мініатюри замінити власне
«силуетами» (1759), тінь, таким чином, знову повертається
до своєї давньої знакотворчої функції і продовжує її у ме-
жах вказаного жанру аж до фотографії, що з її появою тінь
було витіснено її діалектичним двійником — світлом (зреш-
тою, тінь тут зберегла свою конструктивну роль — у нега-
тиві). Романтизм і в своїй пейзажистичі, і в літературі
з надзвичайною енергією віддав цей семіотичний потенціал
тіні, аж до славнозвісної повісті А. Шаміссо «Надзвичайна
історія Петера Шлеміля» (1814), де тінь постає ніби персо-
налістським знаком людської особистості. Сам же «силует»
потрапляє до найвишуканішого і найрідкіснішого жанрово-
го репертуару сучасного семіозису.

Фотографія ніби «перекодувала» силует з «фізико-оптич-
ного» на «фізико-хімічний», з тіні на світло, з художниць-
ких ножиць, що краяли папір на зображення, на особливий
хімічний процес на цьому папері, що призводив до появи
зображення ж. Але в обох випадках мало місце саме «впе-
чаткування» моделі у зображення.

Фотографія, таким чином, виникає на перетині двох тен-
денцій, що вели до особливого ефекту іконізму, «найповні-
шим прикладом» якого Ю. М. Лотман і назвав фотознімок.
Новоевропейське іконічне за своїм характером зображення
від часу свого становлення до великих і «малих» голланд-
ців XVII століття досягає надзвичайної майстерності
у передачі всієї предметно-матеріальної суми, відомої
тогочасному людству, — аж до повітря, тих чи тих атмо-
сферних явищ, до хмар, що їх живописне відтворення
Шпенглер вважав однією із фундаментальних ознак «фаус-

тівської» (власне новоевропейської) культури. Водночас від перших зразків маньєристичного малярства і далі це зображення — у повній відповідності з його історією, його іманентною динамікою — іде в бік тієї чи тієї символізації, зокрема алегоричності і метафоричності, що буквально перенасичують візуальну творчість доби Барско, а за нею і XVIII століття.

У 1705 р. в Амстердамі видається російською мовою книга «Символи та емблемати», яка стала свого роду настановою для художників і поетів. 840 гравюр, зібраних у ній, — це ніби першофонд алегоричних сюжетів пізнього Бароко, які й визначили підкреслено символізований характер чи не всіх його зображень і залишили виразний слід у класицистському малярстві²⁸. Скажімо, вже на схилі століття Д. Г. Левицький у повній відповідності з «символами» пише картину «Катерина-законодавиця» (1783), що в ній, за визначенням самого художника, можна віднайти ті чи ті візуальні лексеми згаданого першофонду: «Середину картини представляє внутрішність храму», де «у вигляді законодавиці її імператорська величність, спляючи на оltарі макові квіти, жертвує дорогоцінним спокоєм своїм для загального спокою»; «перемогоносний орел покоїться на законах... озброєний Перуном охоронець...»; далі «відкрите море», «російський прапор», на якому зображений на щиті «Меркуріїв жезл», що означає «захист торгівлі» і т. ін.²⁹

Характерно, що незадовго до того навіть Вінкельман, який так багато зробив для появи у тогочасному мистецтві людського образу, доволі наближеного до антропологічної реальності, виступає рішучим речником алегорії як системи «понять через картину» (пригадаємо формулу середньовічного мистецтва, що її подав великий релігієзнавець Гарнак: «Ideenbilder»³⁰; тобто «картини ідей»). При цьому Вінкельман посилається на блискучий афоризм, якому Лессінг у «Лаокооні» вчинив грандіозну семіотичну ревізію. Отож, великий мистецтвознавець вважає, що художник не повинен відступати від «словника» емблем

і символів, запозичених з античності³¹ (йшлося переважно про її міфологію).

С. С. Аверінцев свого часу цей «словник», який, на його думку, походить від Овідієвих «Метаморфоз», визначає відповідно до певних рис їхньої поетики як щонайскладніший історико-культурний феномен — «від Ренесансу до класицизму 19 ст.», — що в ньому «особливо важливим є момент високоусвідомленої гри із заздалегідь відомими і «заданими» мотивами, перетвореними в уніфіковану знакову систему»³². Поренесансне зображення почасти розгортається під дахом останньої; і «цей алегоризм, формалізм і культ умовності досягають свого апогею близько 18 ст. у тій культурній сфері, що її гегемоном була Франція»³³.

Проте певний масив тогочасного зображення рухається в естетичному напрямі, виразно започаткованому голландським малярством, — отже, у напрямі, цілком протилежному згаданим «алегоризму, формалізму і культу умовності». Так, саме Дідро, а за ним Фальконе переконували Катерину II в необхідності мінімальної алегоричності Петрового пам'ятника, а то й взагалі у позбавленні його проекту будь-якої «безплідної риторики» (Фальконе — Катерині II), притаманної цій алегоричності.

Так і з'явилася під цим пам'ятником величезна брила, яка означала ніби саму себе — доцивілізовану природу, ще не опрацьовану культурою. Так і еволюціонує певна частина сучасного цьому пам'ятникові зображення — від «знаків-символів» у бік очевидної іконічності, представленої самою матерією — процес, який неминуче мав закінчитися появою «таємничої матерії Дагерра» (Александр фон Гумбольдт).

Цей процес мав місце навіть у мистецтві рококо — його ігрове начало страшенно полюбляло стільки ж іграшковий, скільки й очевидний іконізм: згаданий «силует», так звані «обманки» — від створених на необхідно двовимірній площині, яка майстерно імітувала тривимірну, до власне тривимірних, які так само майстерно імітували в тогочасних парках і палацах мізансцени реального життя.

Але ще сугестивніше тяжіють до матеріально-природного, до його якщо й не власне семіотичного, то до світоглядного відтворення найглибші — сказати б, стратегічні — доктрини епохи: руссоїзм з його пафосом «природного» (див. вище), економічне вчення фізіократів (буквально «природовладдя», концепція абсолютного примату Землі з її можливістю біологічного нагромадження, зокрема рослинно-ботанічної мультиплікації). «Природне» постає смисловим центром цих доктрин, а культура у всіх своїх вимірах — аж до естетично-виражальних — «надбудовою» над цим «природним базисом» (відповідні напрями руссоїзму та фізіократії пізніше були імпліковані в марксистську думку, особливо в епоху її першостановлення, вкотре переповненого очевидними, хоча й перетвореними «цитатами» з провідних фізіократів, — приміром, їх палка апологія сільськогосподарського виробництва у Карла Маркса стає «індустріальною»³⁴).

Цей пафос Землі своєрідно продовжила доба романтизму — від пейзажистики до власне літературних панегіриків поцейбічному ландшафтному розмаїттю і його динаміці (див. Гельдерліна). Інститутський співучень великого поета Шеллінг у своєму вірші «Епікурейська сповідь віри Гейнца Відерпорста», написаному саме в героїчну епоху німецького романтизму, через свій одвертий матеріалістичний пафос і глибоку довіру до природної реальності стоїть немов трохи осторонь у філософсько-літературній спадщині німецького нібито ідеаліста, а насправді доволі відповідає його пізнішому пантеїзму. За словами дослідника, автор вірша про Гейнца Двічінародженого прагне, «щоб не кафедра у нього заговорила, а сама земля — селянська земля — почала викладати те, як вона розуміє світ і речі... У цій маленькій поемі Шеллінг висловився на користь філософського первородства матерії у перший і останній раз»³⁵.

Метафора Берковського добре передає те, що в історії тогочасної філософії отримало назву «перехід від ідеї до природи» (точніше, лєнінський парафраз останньої сторінки «Науки логіки» третього гєльдерлінівського товариша

по Тюбінгенському інституту — Гегеля³⁶). Цей перехід, зрештою, часто здійснювався в умовах діалектичної нерівноваги «ідеї» і «природи» (ще Гете наприкінці XVIII ст. скаржився, що абстрактне — «інтелектуальне» — і «чуттєве» у сучасній йому цивілізації безнадійно розведено в різні її боки³⁷, однак авторитет «природного», власне «конкретно-чуттєвого» тоді справді колосально виростає).

«Докритичний» Кант пропонував: «Дайте мені матерію, і я побудую з неї світ, тобто дайте мені матерію, і я покажу вам, як із неї має постати світ»³⁸. «Таємнича матерія Дагерра» з'являється саме з намагань побудувати таку знакову подобу матеріального світу — у зв'язку зі стрімким зростанням його авторитетності, його вже не дискусійною об'єктивністю (пригадаємо у зв'язку з цим етимологію такого поширеного технічного терміна, як «об'єktiv»).

Унаслідок такої авторитетності реальний світ у зображенні стає не тільки його об'єктом, а й значною мірою його... суб'єктом. Пригадаємо вкрай своєрідну технологію цієї «матерії»: автором фотознімків є не лише фотограф, а й сама зафіксована на ньому реальність. Ще на порозі століття, тобто на самому початку стрімкого розширення сучасної фотогалактики, уважний дослідник, визнаючи межу «художнього світлопису» як «зображення форм зовнішнього світу», підкреслював необхідний «зв'язок фотографічного твору з моделлю, яка дійсно існує в зовнішньому світі»³⁹, — власне, йшлося про послідовну детермінацію зображення його ж моделлю-«денотатом», детермінацію, прискорену можливостями хімії як імітаторки природи.

Ми вже розповідали про елементарну технологію такої детермінації — у зв'язку із «силуетом». Характерно, що трохи пізніше з'являється улюблениця романтизму — еолова арфа, цей іграшковий переддень власне технічного звукозапису, прилад, що «записував» стан повітря так само ретельно, як романтичне малярство — хмари й атмосферні ж феномени взагалі (еолова арфа, винайдена у X ст. нібито св. Дунстаном, — пор. легенду про папу Герберта, який був цим тоді ж винайшов годинник, — упродовж 1781—1860 рр.

безперестанку вдосконалюється, приміром, Г. Кохом та І. Плеєлем, а Г. Берліоз з його постійним інтересом до звуковідтворення навіть залишив твір під назвою «Еолова арфа»).

У цивілізації XIX століття з'явився ще один чіткий відповідник фотографії, який подібним чином теж «записував» атмосферні та інші подібні процеси, не вимагаючи безпосередньої участі людини, але вже не в іконічних, а у символічних знаках — так званих «грамемах» на «дисплеях» тогочасних «самописних приладів», переважно метеорологічних. Майже водночас з «кінетографом» і власне кінематографом тоді ж з'явилася ідея замінити спостерігача таким механізмом, який, будучи запущеним суто механічним шляхом, безперестанно записував би або окреслював би явище, що його спостерігають. Механізми, які здійснюють це на практиці, набули широкого поширення як у науці, так і в техніці⁴⁰. Наприкінці століття поряд із самописними метеоприладами запрацювали і медичні (кардіограф, пневмограф, плетизмограф і аероплетизмограф і т. п.), що «записували» у своїх «грамемах» фізіологічний стан людини (цікаво, що один із цих приладів — поліграф — винайшов француз Маре, який від технічних устроїв такого роду прямісінько йшов до своєї славнозвісної «фоторушники» — пращурки сучасної кінокамери).

Отож, у цих приладах природа ніби сама себе «записує» — явище вочевидь споріднене з принципом власне фотографії, а також, якщо пригадати метафору Сеченова, «фотографії звукової», яка, починаючи з відповідних винаходів Шарля Кро та Едисона, теж набуває надзвичайного поширення — саме в ті роки. Можна пригадати, зокрема, інтерес великого слов'янського мовознавця Бодуена де Куртене до всього спектру технічного звукозапису — від першої спроби В. фон Кампелена, здійсненої 1778 р., тобто у розпалі рококо, до так званої «машини Фабера» (віденський винахід 1841 р., отже, майже синхронний паризькій доповіді Дагерра 1839 р.) і, нарешті, фонографа⁴¹. Якщо еолова арфа відтворювала лише миттєвий звуковий «малюнок»

певного акустичного процесу, то ці прилади зберігали відповідну інформацію.

Цивілізація, таким чином, все інтенсивніше навчає природу — як світлову, так і звукову — мистецтву «самофіксації», створюючи тим самим знакові ряди іконізму такого ступеня, що про них попередні епохи не могли й мріяти.

Семіотична реформа Джотто тут закінчувалася семіотичними ж революціями, зумовленими появою тих чи тих механізмів, у яких, за словами Т. Візенгрунда-Адорно, «зникала робота їх творця»⁴², і знакотворчі функції перебирав на себе сам матеріальний процес. Останній ніби сам починає дбати про своє «означення», що, зрозуміло, постає як особливий успіх людського семіозису. Згадані слова Адорно, зрозуміло, треба розглядати у контексті його загальної концепції, позначеної рішучим неомарксистським запереченням «буржуазного прогресу» і специфічної неоромантичної інтелігентської технофобії ХХ століття (типу — один і той само «переляк — скелет, машина і павук», як говорив Максиміліан Волошин), яка веде свій родовід, скажімо, від Карла Крауса і Теодора Лессінга з їх апокаліптичним баченням технічної цивілізації. (Пор. Лессінгове: «Предметний світ убиває життя: машини стали розумнішими за своїх творців»⁴³.)

Проте саме техніка дозволила семіозису досягти доти небаченого іконізму, дозволила цивілізації вийти на обрій справді ефективної «зовнішньої символізації» певних мисленнєво-образних процесів у нашій свідомості — саме на основі якщо й не повного усунення, то принаймні певного відсторонення автора-«продуцента» від безпосереднього виготовлення зображення — власне, від фотопроцесу, що в ньому, як уже спостеріг Дідро, природу наслідую сама хімія.

«Найповніший приклад іконізму» — ще раз нагадаємо лотманівське визначення фотографії — виникає у процесі латентної (прихованої) боротьби у тогочасній культурі саме за іконізм проти безперестанної символізації, емблематизації і просто алегоризації новоєвропейського зображення,

котрі десь від болонської школи до академічного малярства минулого віку прагнули цілком заволодіти цим зображенням. Історію останнього взагалі можна витлумачити як естетичну і спеціально інформаційно-семіотичну конкуренцію «іконічного» і «символічного». Фотографія — саме «іконічне» похідне від цієї боротьби, намагання віднайти спосіб моделювання світу, позначений — з погляду тогочасної, вже реалістично і навіть натуралістично орієнтованої цивілізації — найбільшою точністю у відтворенні тих чи тих його ознак.

Фотографія — також похідне від нагромадженого епохою відчуття граничної повноти матеріального світу, його онтологічної суверенності, самозаконності і самодостатності, відчуття такого характерного для новоевропейської культури в її найрізкіших антиідеалістичних фазисах (приміром, у передромантичну добу, за часів молодого позитивізму та ін.). У фотографії, що сама її технологія будується на згаданому безумовному визнанні філософського «первородства матерії», справді промовляє «сама земля», промовляють усі можливі предмети, речові, матеріальні стихії.

Фотографія — ці ніби «презумпція правоти» матеріально-реального світу в його тисячолітніх чварах з ідеалістичною традицією, свого роду семіотична реєстрація його об'єктивності, особливе відсторонення від трансцендентного чинника, в очах середньовічної людини — найдійовішого. Фотографія — не випадкова інженерна знахідка Ньепса-Дагерра, не якийсь фокус-покус, мимохідь здійснений європейською технологією. «Фотокоріння» залягає набагато глибше — культура, що століттями допрацьовувалась до звичайного фотознімка, постає логічним завершенням багатотрудного «реалістично»-позитивного процесу в європейській ідеології, що розпочався з ренесансного «відкриття світу й природи» (Якоб Буркгардт).

Самостійність матеріального світу — одне з найбільших завоювань цього процесу — і лягла в основу фотофеномена. Характерно, що навіть хронологічно його поява збігається, скажімо, з остаточною матеріалістичною переорієнтацією

Людвіга Феєрбаха, з появою його основоположних праць, найславніших філософських бестселерів того часу — «До критики гегелівської філософії» (1839 рік, коли Д. Ф. Араго прочитав у Паризькій академії доповідь про винахід «дагеротипії») і «Сутність християнства» (1841 рік — винайдення Ф. Талботом калотипії, що дозволяло розмножувати фотографічні знімки). Це був не тільки хронологічний, а й ідеологічний збіг, адже Феєрбах, за висловом одного його коментатора, «взяв за основу природу без будь-якої «підстановки»⁴⁴. Буквально у ті ж роки і в тому ж напрямі розгортається філософствування в московських гуртках М. В. Станкевича і В. Г. Белінського: «Ставлення до дійсності з боку московських гегельянців 1840-х років дуже близьке до поняття плану виразу у постсоссюріанській термінології: це система, висловлена у матеріальних фактах. З одного боку, мається на увазі зняття всього не-системного, з іншого — інтерес до того матеріального плану знака, який для середньовічної свідомості був «кайданами смислу». Тільки через проникнення в організацію вираження можна досягнути організацію змісту»⁴⁵.

Ці слова надзвичайно точно передають духовну атмосферу 40-х років з їх передпозитивістським пафосом, кризою романтичних абстракцій, підкресленою орієнтацією на історичну та природну реальність. Фотографія — тоді ще у вигляді дагеротипії — вповні вписується у тогочасний, поспіль «позитивний» духовний пейзаж, а невдовзі взагалі стає найважливішою складовою візуальної культури Європи. Зокрема, саме фотографія значною мірою перебирає на себе функції пейзажного і особливо портретного зображення з його необхідним гіперіконізмом⁴⁶.

Фотозображення, серед іншого, впритул наблизилось до соціологічно-семіотичного ідеалу Нового часу — якомога повніше відбити ті чи ті суто індивідуальні ознаки особистості, всю суму її «персоналістських» сигналів.

З появою ренесансного індивідуалізму відповідні семіотичні функції бере на себе костюм. Ще Георг Зиммель звернув увагу на те, що у Флоренції XIV ст., тобто у добу

Джотто, «кожен мав свій власний стиль одягу: мода була відсутня, бо було відсутнє прагнення до злиття з колективом»⁴⁷. У наступному столітті цей індивідуалістичний стиль уже фіксується портретом, який, зрозуміло, водночас відтворює і фізіогномічну неповторність моделі. А з другої половини століття минулого дагеротипія створила велетенську портретну галерею тогочасної еліти та пов'язаних з нею «середніх класів» — у переддень рішучої демократизації фотографії⁴⁸ (зумовленої, зокрема, технологічною революцією Талбота, яка дозволила тиражувати і, відповідно, здешевити фотозображення, зробила його доступним уже для всіх класів).

Так само видова фотографія потіснила (хоча аж ніяк не витіснила остаточно) пейзажні малярство і графіку, створивши вже під кінець минулого століття велетенську фототеку чи не всіх тогочасних міських і природних ландшафтів.

Тим самим фотозображення ніби завершило найглибші семіотичні інтуїції Нового часу, технологічно їх здійснивши, досягнувши того ступеня іконізму, що був уможливлений лише появою відповідної техніки.

Сучасники народження фотографії одразу ж зрозуміли, що вона так чи інакше, але визначить долю малярства, хоча й спочатку визначали цю долю ледь не в апокаліптичних тонах. Після слів Араго про можливості дагеротипії — «жоден предмет не уникне цього способу!» — художник Поль Деларош сказав: «Малярство померло цього дня»⁴⁹. Невдовзі Бодлер так висловився про фотографію: «Якщо тільки їй дозволено буде захопити у свої руки галузь невідомого й уявного, тобто все те, що цінне тільки тому, що людина додає до нього свою душу, — тоді горе нам» («Новітня публіка і фотографія»⁵⁰, 1859 рік). Але зрештою, після певного збентеження, апологети власне образотворчих мистецтв починають розуміти, що у сучасній художній ситуації фотографія бере на себе функцію інформаційного, а не естетичного характеру.

Уже 1856 р. В. В. Стасов доходить висновку, що «фотографія — холодний, але вірний каталог, що зчитує «навколишню дійсність»⁵¹. А все наступне півстоліття вже розгортається під знаком стільки ж непомітної, скільки й послідовної емансипації європейського малярства від фотографії — власне, від її тоді абсолютного іконізму.

На виду останнього малярство поступово відходить від своїх ще в добу Джотто започаткованих завдань, пов'язаних з якнайповнішим відтворенням емпіричного простору (з появою фотозображення це завдання постало ніби остаточно розв'язаним), і дедалі більше зосереджується на «своїх», суто автономних естетичних проблемах, на створенні якогось власного простору.

Зрештою, чітко це було усвідомлено лише в добу авангарду, його «дев'ятої хвили» двадцятих років. Ласло Моголі Надь писав: «До винаходу фотографії перед живописом стояли два завдання: зображення і кольорової виразної побудови. Тепер відбувається поділ: у відання живопису відходить вся царина суто кольорової побудови, до фотографії — уся царина побудови зображення»⁵².

Ще рішучіше висловився блискучий Микола Тарабукін, тоді палкий прихильник усіх форм естетичного екстремізму. Сьогодні «зображувальна картина правовірного натураліста» — абсурд «при порівнянні її з фотографічним способом сприйняття цієї дійсності»; «живопис не в змозі суперничати з «Кодаком» і кінематографом»⁵³.

При всіх своїх емоційних і концептуальних перебільшеннях авангард поставив вельми точний семіотичний діагноз (нагадаємо, до речі, що власне «медична семіотика» — особлива давня галузь діагностики, старовинне вчення про соматичні «системи знаків» фізіологічного стану людини) ситуації у «пофотографічному» новоєвропейському зображенні: відтак, з появою як на той час завершеного іконізму, воно різко послабило свої зв'язки з моделлю і взагалі з навколишнім світом.

Імпресіонізм — своєрідний, але найяскравіший спалах останніх зусиль цього зображення відновити ці зв'язки

у малярстві минулого століття. Він виникає у французькому малярстві сезон-у-сезон зі згаданим спостереженням Сеченова про те, що «на дні ока, як на фотографічній пластинці, малюються зображення предметів», як героїчна спроба своїми засобами сягнути цього «дна», зафіксувати ці «зображення» на сітчатці людського ока. Отож, не випадково А. Донде зазначав, що «фотографічний імпресіонізм» — найчастіше це своєрідний різновид «витонченого реалізму»⁵⁴. І так само знаменно, що саме перший великий фотограф Європи Надар співчутливо поставився до імпресіоністів і віддав їм свою майстерню, де й відкрилася славнозвісна виставка 15 квітня 1874 р., з якої й розпочинається імпресіоністська ера⁵⁵. І з цією ерою закінчується суто іконічна орієнтація європейського малярства, яке віднині приступає до будівництва якихось власних змістів і світів (що типологічно разюче нагадує проблему «уявних світів», поставлену ще на схилі Бароко «можливісною логікою» Лейбніца, з тим віртуозно розвинену логікою подальших поколінь вчених⁵⁶).

Можливо, саме тому, що малярство — принаймні інстинктивно — розуміло значення фотографії для своєї еволюції, воно ставилося до неї доволі коректно, а то й навіть більш ніж поблажливо.

1897 р. К. А. Тимірязєв, цей ніби еталон позитивістської культури, писав, що фотографія «збільшує суму естетичних насолод», на що Левітан відповів йому у своєму листі в приводу цієї думки — вона «абсолютно правильна»⁵⁷. Зрештою, фотографією парадоксальним, але необхідним чином зацікавилися художники, особливо схильні до пошуків «уявних світів» — від Врубеля до Матісса і Пікассо⁵⁸.

Врубель цікавився як фоторепродукціями, так і власне фотографією. Працюючи над «Вузком», він зробив дуже багато попередніх знімків. З фотографії виконані портрети матері художника (1883) і Антона Рубінштейна (1889). Тоді ж він зазначив, що «жодна рука, жодне око, жодне терпіння не можуть стільки об'єктувати, як фотографічна камера»⁵⁹. П. Кончаловський, колекціонуючи фоторепро-

дукції, у 900-х р. писав І. Машкову: «Я все ж фотографії не люблю», — на відміну від свого адресата, який полюбляв і фотографію, і особливо фоторепродукції⁶⁰. Водночас Матісс зацікавився фотографією, працюючи над ілюстраціями до книги свого зятя Жоржа Дютюї «Свято у Кіммерії», а Пікассо постав як автор любительських кінознімків (зрештою, маловдалих).

У своїй полемічній спорідненості з фотографією малярство пізніше своєрідно постане у кінематографії. Так, 1865 р. відомий російський фотограф Деньєр (автор відомого фото-портрета Шевченка) «оживив» і затим «зняв» відому картину К. Флавицького «Княжна Тараканова»⁶¹. У 1910 р. на кінофірмі братів Пате було знято фільм «Княжна Тараканова», останній кадр (власне, стоп-кадр) якого постає у вигляді щонайточнішої «цитати» картини Флавицького⁶². Цю спорідненість відчув і відповідно до своєї послідовно авангардистської позиції відзначив-заперечив К. Малевич. Критикуючи еклектичне художнє рішення протазановського «Закрійника з Торжка», він зокрема писав: «Один кадр пейзажу належить 1840 р., другий — 80-м рокам, третій — 1925 р. Виходить, що герой «Закрійника» пробігає у всіх формах часу цілого століття»⁶³.

«Уявні світи» того малярства, що його відрахунок Андре Мальро — дещо умовно — розпочинав з «Олімпії» Е. Мане (1863), світ реальний дедалі частіше і дедалі свідоміше залишають у віданні фотографії. Сама ж вона набуває все більшого поширення — особливо на тих ділянках тогочасної цивілізації, які вимагали доволі елементарного іконізму (згадані пейзажне і портретне фотозображення, зокрема такий необхідний різновид останнього, як сімейний альбом).

Та доба всутереч пізнішій екстремістським міфам про неї, ще доволі міцна сім'єю, і фотоальбом — як свого роду хронограф сімейного існування — стає неодмінним складником і елітарного, і демократичного побуту, ба навіть ніби його емблематикою. Андре Базен, досліджуючи «феноменологію» сімейного альбому, відзначив тут «генетичний

зв'язок з онтологією зображуваного предмета» і зробив висновок: «Ось звідки чари альбомних фотографій»⁶⁴.

Власне, йдеться про те, що А. Донде називав особливим «зв'язком фотографічного зображення з моделлю» (див. вище), тільки зв'язком особливим та ще більш емпатичним, явнїж у будь-яких інших випадках, зважаючи на все значення для нас цих «моделей».

Сімейний фотоальбом став тоді, в умовах зосередження цивілізації на окремій особистості та її сім'ї, ніби мініатюрою літописання, що історію в ньому була гранично звужено і відповідно згущено до мікророзмірів цього людського мікрокосму. Проте це індивідуальне іконічне, візуальне «літописання» (пригадаємо, що чи не водночас Ф. І. Буслав ретельно вивчав давньоруські «лицеві» рукописи з їх мініатюрами) — віддалений прототип сучасної ілюстрованої книги і того ж таки фотоальбому — у зв'язку зі своїм надзвичайним поширенням у всій своїй сумі містило ніби всю суму тогочасної світової історії. Література, яка тоді теж стала історією приватного існування, типологічно наближається до «розповіді» сімейного альбому, до подібної нарації про людські особистості, в ньому представлені (невипадковим є брюсовське порівняння чеховського театру з його обов'язковими сімейними мізансценами з «альбомом фотографа-любителя»⁶⁵).

Кінематограф з самого свого виникнення, як на це звернув увагу Жорж Садуль, у деяких своїх напрямках ніби продовжує поетику сімейного альбому (славфестивальний палеофільм «Годування дитини») і затим упродовж усієї своєї історії постійно створює образи «фотографічної ери» — саме через сімейні фотографії, ті чи ті їх монтажні констеляції (наприклад, камера постійно зупиняється на фотографічному ряді тифліського інтелігентського клану героя фільму О. Іоселіані «Листопад», герой гортає родинний альбом у фільмі чеського режисера Я. Іреша «Крик» — пор. подібний епізод у «Калині червоній» В. Шукшина). Більше того, мали місце спроби змонтувати фільм чи не виключно з сімейних фотографій, що в ньому, як, скажімо,

у фільмі угорського режисера Пала Зольнаї «Фотографія», люди і сцени сімейного «фото-існування» поєднуються з хронікою найкатастрофічніших епох нашого століття (з іншого боку досліджуваної проблеми, Крис Маркер у своєму фільмі «Якби були у мене чотири дромадери» (1966), який поспіль складається з видових фотографій, звертається до також своєрідної естетики фотоархіву сімейного туризму, що є ніби продовженням, «другою серією» сімейного ж альбому⁶⁶).

Усі ці факти своєрідно засвідчують мнемонічну енергію кінематографа, що, як виявляється, добре пам'ятає не просто свою фотогенеалогію, а й конкретні жанри і ходи того генетичного коду, який і визначив походження і подальшу долю кіно. Як бачимо, змістом і самою художньою структурою останнього іноді постає сама його історія, сам спосіб його становлення, пов'язаний з абсолютним значенням фотографії, якого вона набула у цивілізації кінця минулого віку.

Характерно, що «кінець століття» як мистецький і світоглядний напрям, позначений водночас почуттям недовіри і до самої цієї цивілізації, і до всіх її семіотичних засобів, енергійно поновлюючи ледве не середньовічний «семантично-символічний» тип культури у вигляді власне «символізму», атакує саме фотографію — і безпосередньо, і як метафору художньої орієнтації на об'єктивне, «позитивне» відтворення реальності. «Ми не можемо задовольнитися грубуватою фотографічною точністю експериментальних знімків, — писав Д. С. Мережковський у своєму ніби маніфесті російського символізму. — Ми вимагаємо і передчуваємо ще не відкриті світи (пор. «уявні світи» тогочасної логіки! — В. С.), вражень»⁶⁷. Інший «старший символіст», В. Я. Брюсов, на самому порозі століття пропонує: «Залишимо відтворення дійсності фотографії, фонографу — винахідливості техніків» (пор. його ж порівняння «Вишневого саду» з «альбомом фотографалюбителя»⁶⁸).

До речі, разом з тим саме Мережковський у своїй трилогії «Христос і Антихрист», у другій її частині «Воскреслі

боги» («Леонардо да Вінчі»), написаній 1901 року, створив ніби художню типологію новоевропейського зображення доби ренесансного його цвітіння і зображення середньовічно-символічного (епізод, що в ньому відтворено саму техніку давньоруського іконопису) — у їх гострому світо-глядному зіткненні. Зрештою, у першій частині трилогії «Смерть богів» («Юліан Відступник») діяльність головного героя Апостата подається як свого роду реакційний «семіозис», що від християнської символіки прагне повернутися до «іконізму» античної пластики⁶⁹.

«Авангард» у вельми широкому його розумінні (від того ж таки символізму до сучасного нам постмодернізму) постійно зводить рахунки з фотографією — і, вслід за нею, з іконічною системою подібного типу взагалі. Десь починаючи з чеховського героя-передмодерніста, який у «Чайці» імплікує в «альбом фотографа-любителя» аматорське ж символістське видовище («уявні світи» майбутнього у «виставі» Треплева) аж до довгої, чи не десятихвилинної розповіді поштаря Отто, згаданого «перетвореного» ангела з фільму Тарковського «Жертвопринесення», про сімейну фотографію, що на ній дивовижним, містичним чином поряд з матір'ю з'являється її загиблий на війні син: у цьому оповіданні фотозображення ніби повертається до зображення іконного і таким чином перестає бути власне фотографією.

Проте всупереч цим атакам фотографія, зрозуміло, зберегла своє і естетичне, і особливо інформаційне значення у новітній цивілізації — саме як основний носій у ній тенденції до іконізму, як його найголовніша семіотична матриця.

Характерно, що естетика самого фотозображення у своєму розвитку з дивовижною точністю та послідовністю повторила найпомітніші віхи загальної еволюції новоевропейського живописного, графічного і т. п. зображення — від знаків-іконів до знаків-символів. Розпочавши з «реалізму» і «натуралізму» (саме в ту епоху і — спочатку у літературному вжитку — з'явилися ці терміни), фотографія з тим пройшла весь подальший шлях зображення, аж до крайніх, авангардистських форм його символічності.

Упродовж півтора століть так багато було сказано про принципову позаестетичність фотографії (традиція, започаткована, здається, Бодлером у згаданому його есе), що якось не було помічено — ці півтора століття у фотографії вповні відтворили загальний шлях нового і новітнього мистецтва.

Загальновідомі аналогії між реалізмом передвижників та портретом і пейзажем тогочасної російської фотографії (очевидних ба навіть в альбомах «фотографів-аматорів»!). А. Донде, як уже зазначалося, вказав на явище «фотографічного імпресіонізму», а власне імпресіонізм Оділон Редон схарактеризував як прагнення Мане і «його друзів» до «буквального відтворення реальності»⁷⁰. Затим, у героїчну епоху авангарду, деє поміж появою дадаїзму і розгромом нацистами «Баухаузу», завдяки зусиллям згаданого Ласло Моголі Надя у Німеччині, теоретика «вортицизму», англійського художника і фотографа Елвіна Коберна (який допомагав Леже в його роботі над фільмом «Механічний балет» — пор. постійний інтерес до фотографії з боку Сальвадора Далі або Дж. Ф. Поллока), празького теоретика всієї можливої «лівизни» Карела Тейге та інших її ентузіастів на кшталт Мен-Рєя з його «рейограмами» виникає та поетика і супровідна їй техніка модерністської фотографії, яка безперестанку оновлюється і вдосконалюється і в наш час, відбиваючи всю гаму загальних модерністських устремлінь (найпомітнішою рисою цієї поетики ми назвали б прагнення фотозображення до збудування власного іконізму у напрямі тієї чи тієї «символічності»⁷¹), що досягається, як правило, особливими технічними порушеннями «нормального» фотопроцесу; стрижневий для авангарду і модернізму ефект «очуження» тут досягається саме за рахунок такого порушення⁷².

У розпалі повсюдного планетарного за своїм характером інтересу до документа, що під його знаком пройшли 60—70-ті роки, один філософ сказав про сучасне мистецтво: «...у ньому такий сильний потяг до документальності, воно веде себе «не за Гегелем», звертаючись безпосередньо до

«одиночного»⁷³. А майже водночас Джералд Розенкранц із фотокооперативу «Магнум», заснованого ще по війні великим фотографом Карт'є-Брессоном і його однодумцем, проголосив, що в естетиці світлини «центр тяжіння зміщується з документальної фотографії... із зовнішньої сфери зображення у внутрішній світ»⁷⁴. Коментуючи цю заяву, американський теоретик Д. Девіс проголосив: «Фотографія змінюється: від документальності подій (цю роль її тепер усе більше і більше переймає телебачення) вона переходить до творчості»⁷⁵ (пор. вимогу чеського теоретика Романа Пірила: «Фотографія повинна переступити рамки документа»⁷⁶).

Зрештою, давно вже були очевидними труднощі цього виходу фотографії за ці «рамки». «Відтворений образ життя, який виникає на фотографічному папері, є не твором мистецтва, а матеріалом, — пише Лотман. — Для того щоб стати першим, він підлягає додатковим операціям. Характерно, що саме ця подібність самого матеріалу до відтворюваної дійсності — створює труднощі у перетворенні фотографії на мистецтво»⁷⁷. Водночас ще раніше видатний український теоретик кіно Леонід Скрипник висловив думку про принципову можливість художнього подолання того, що Меєрхольд (символістської його доби) іронічно і згорда називав «принципом фотографії» — як явища, нібито нездатного до будь-якої естетично необхідної символізації⁷⁸. «Фотографічна інтерпретація» світу, пише Скрипник, передбачає, що цей «світ трьох вимірів та нескінченної комбінації різної густоти однокольорових плям на певної величини клапті площі, цебто дистанція між оригіналом та його інтерпретацією не менша, ніж і в усіх образотворчих мистецтвах... Персональний вплив на результати у фотографії, врешті, не складніший, як і в усякому іншому мистецтві»⁷⁹. Ці рядки було написано, коли Данило Демуцький-фотограф уже зняв блискучу серію своїх та українських пейзажів у напрямі саме свого «персонального впливу» у цій «фотографічній інтерпретації» дійсності (скажімо, за допомогою віртуозно розробленої

ним техніки «монокля») і го-лувався до роботи над «Землею» — фільмом, що в ньому «персональний вплив» Де-муцького-кінооператора набирає безприкладної художньої ваги і де згадану техніку було ще більш удосконалено.

Фотографія у цьому своєму семіотично-естетичному русі «за рамки документа» не просто збереглася художньо у сучасній культурі, а й в епоху Люм'єрів, — можливо, завдяки цьому руху — стала основою кінематографа (ще раз нагадаємо припущення Меєрхольда, що кіно — це «спроба відмежуватися від принципу фотографії»).

Водночас фотографія зберегла і свою абсолютну роль у новоевропейській драмі інформаційних засобів культури, що в ній малярство і графіка, завоювавши свого часу (переважно ренесансного) емпіричний простір, відтак, десь з перших художніх революцій кінця минулого — початку нашого століття, втрачає його — у пошуках згаданих «уявних світів» нового і особливо новітнього мистецтва. Бальзак ще на початку століття в обох редакціях «Невідомого шедевра» (1831—1837) геніально вгадав цей напрям новоеврейського зображення, яке від моделювання дійсності еволюціонує у бік того, що Ейзенштейн пізніше назве «надзображальністю» (рос. «сверхизобразительность»), котра зрештою закінчується, приміром, «Чорним квадратом» — «на білому тлі» — Малевича (пригадаємо його роздратування «всіма формами часу цілого століття»).

Ми вже говорили про те, що фотографія, перебравши на себе інформаційно-візуальні функції малярства, очевидно обтяжливі для нього, надзвичайно прискорила його еволюцію. С. Образцов свого часу чітко поділив культуру саме на «не-документацію» і «документацію», знаковим знаряддям якої «упродовж тисячоліть» були «і малярство, і малюнок, і гравюра», що без них «людство втратило б пам'ять», затим з появою писемності з'являються інші засоби, аж до фотографії, без якої тепер «уявити собі сучасний розвиток культури... абсолютно неможливо», тоді як звільнене від обов'язків «документації» мистецтво починає розв'язувати власні проблеми — часто у площині, полемічній до фото-

графії (на думку російського артиста і дослідника С. Образцова, скажімо, гравюри Валлотона, Остроумової-Лебедєвої й Фаворського «виникли як антитеза фоторепродукції»⁸⁰).

Імпресіонізм — явище за своєю появою синхронне розвитку фотографії, а за поетикою — доволі споріднене з нею, теж пов'язане з позитивістською орієнтацією тогочасної романської цивілізації.

Німецька ж культура і тоді зберігала свою традиційно високу ідеалістичну напругу, традиційно ж відчужену від матеріально-предметного. У зв'язку з цим не зайве звернути увагу на мистецьку діяльність — як теоретичну, так і практичну, — так званого «римського гуртка» трьох німецьких митців (співдружність К. Фідлера, Г. фон Маре, А. фон Гільдебранда), який діяв у 70—80-х рр. минулого століття, тобто в добу цвітіння і європейської фотографії, і французького імпресіонізму.

Цей гурток з дивовижною швидкістю — принаймні, у своїх теоретичних побудовах — віддаляється від відтворення реального світу у бік, сказати б, «неміметичного зображення».

Так, саме Конрад Фідлер у своїх працях «Про оцінку творів образотворчого мистецтва» (1876), «Сучасний натуразм і художня правда» (1881), «Про походження художньої діяльності» (1887) гостро ставить питання про цілком незалежну взагалі від форм емпіричного простору і чуттєвого досвіду «формотворчість» (*Gestaltung*; інакше — структурування) як основу мистецької діяльності. Фідлер піддає розгромній критиці мистецтво, орієнтоване на «буденне і тривіальне», і відповідно художників, які «вважають, нібито володіють природою і не бачать, що володіють вони лише нужденним набутком народних мас», не піднімаючись над популярною свідомістю, опускаючись тим самим «до низької точки зору нерозвиненого споглядання природи»⁸¹.

Ці пасажі, що вже прямо передують «дегуманізованому» мистецтвознавству Ортегі-і-Гассета, необхідно оформлюються затим в апологетику художника, який піднімається

від «абстракції до абстракції», в інтересах «вищих духовних форм», що долають «зображення» у власному розумінні, долають «чуттєвий матеріал» буденного «зорового досвіду» в ім'я «ясної, визначеної, тривкої дійсності», якогось «абсолютного зору» — категорії, яка вочевидь наближається до ідеалістичної побудови платонівського типу.

Огож, задовго до відповідних експериментів «авангарду», переважно на матеріалі творчості свого друга фон Маре, де вже «не може бути мови про наслідування дійсності», Фідлер висуває проект мистецтва, яке має «замінити природу». На його думку, «якщо здавна сперечаються поміж собою за право висловлювати сутність художницької діяльності два великих принципи: наслідування і перетворення дійсності, то, гадаємо, розв'язання цієї суперечності можливе лише шляхом висунення замість обох цих принципів третього — принципу творення дійсності»⁸².

Побудови Фідлера постають у вигляді точного теоретичного акомпанементу до процесу, що його М. М. Пунін уже на схилку 20-х років назвав «зникненням предмета з мистецтва». Разом із тим очевидні «ножиці» поміж екстремістською інтонацією Фідлерового теоретизування і реальною, ще доволі «реалістичною» практикою тогочасного мистецтва, хоча б навіть пензля Г. фон Маре чи різця А. фон Гільдебранда...

Але вже майже одночасні з першими поза- і безпредметними композиціями передаванграду (наприклад, з «імпрізаціями» В. В. Кандинського 900-х років) постулати молодого В. Воррінгера, який у своїй дисертації «Абстракція і вчування» (1906) і затим у статті про готику, що з'явилася кількома роками пізніше, різко поділив художній досвід людства на позначений «прагненням до абстракції» (мистецтва східні, єгипетське, готичне, барочне, сучасне «передекспресіоністське»), принципово «неорганічність», котра наближається до «кристалічності» — і на позначений античним і ренесансним «устремлінням... вчуватися» у «явища зовнішнього світу», відтворювати їхні форми.

Хоч Воррінгер у дусі часу досліджував мистецький матеріал під гносеологічно доволі невиразним методологічним дахом так званої «психології стилю», його тоді сенсаційна дисертація об'єктивно постає як спроба класифікувати цей матеріал у зв'язку з присутністю в ньому знаків-символів — сигналів «трансцендентного» — і знаків-іконів, пов'язаних з «іманентністю в мистецтві».

Принаймні, дослідження Воррінгера імпліцитно містило проблему дихотомії цих знаків у загальнокультурній і спеціально мистецькій історії, проблему, продовжену у подальших його студіях, де, зокрема, постає опозиція мистецтва «поцейбічної людини» (*Diesseitsmensch*) і «людини потойбічної» (*Jenseitsmensch*): з одного боку, природний космос, політеїзм, «натуралізм»-«реалізм», «органічний ряд», з іншого — «антинатуралізм», страх перед невідомим, перед Абсолютом, редукування світу до якихось його одвічних першоструктур.

Воррінгер «абстрактне» вважав похідним від особливого метафізичного збентеження художника перед загадовими і загрозливими для нього явищами зовнішнього світу — так само, як «вчування» було для нього художнім наслідком «щасливих пантеїстичних взаємин людини і навколишнього світу»⁸³. «Типовий експресіоніст у науці», як його спересердя назвав російський мистецтвознавець М. І. Романов, він не шукає еволютивних, вочевидь історичних ланок поміж двома великими стилями людства, а зосереджується на блискучих і суто психологічних характеристиках цих двох мистецьких рядів у повній їх несумісності.

Що ж, сучасний автор, який, безперечно, врахував відповідні інтуїції Воррінгера, малярство Леонардо да Вінчі, що, здавалося б, повниться «вчуванням» у матеріально-предметні стіхії, визначає доволі схожим чином: «Передумова мистецтва Леонардо — глибока довіра до матеріального світу»⁸⁴.

Можна пригадати також, що Френсис Бекон на початку XVII ст. з його очевидною парадигмою «вчування» у навко-

лишне (приміром, у голландському малярстві) писав про «щасливий шлюб людського розуму з природою» (можна також пригадати одразу метафору молодого Маркса, що у філософії Бекона «матеріал посміхається чуттєвою по-смішкою людині»⁸⁵).

З іншого боку Нового часу, ніби вже «наприкінці» його («Кінець Нового часу» — назва праці славнозвісного католицького теолога Романо Гвардіні), можна назбирати скільки завгодно свідчень художницького «непереборного духовного остраху перед простором», у термінах експресіоністської мистецтвознавчої лірики Воррінгера (пор. також відповідні інтонації щоденника В. В. Кандинського з його постійною констатацією, що сучасний світ — «жахливий», а тому мистецтво має бути «абстрактним»).

Проте вже на самому початку цього століття Д. С. Мережковський у своєму романі «Воскресли боги» («Леонардо да Вінчі») і А. Л. Волинський у своїй монографії вловили глибоко песимістичну ноту у світогляді і мистецтві Леонардо — дослідження цієї проблеми у нас було обережно продовжено в середині століття В. П. Зубовим, а наприкінці його і доволі одверто — Л. П. Баткіним. Так само песимізмом переповнюється і доба Бароко, що до неї належить Бекон з його, здавалося б, оптимістичною візією недалекого майбутнього.

Ще суперечливішим постає «кінець Нового часу», що його незадовго до Гвардіні провіщає Бердяєв в очікуванні «нового середньовіччя», звинувачуючи, скажімо, о. Павла Флоренського в «зачарованості фактом». Але ж Флоренський цю «зачарованість», своє справді «вчування» у доволішні речові стихії поєднував з граничним напруженням «абстракції» і відповідно з нещадною в своїй апокаліптичній тотальності критикою всієї сучасності.

Отож, речовина культури, особливо новоевропейської, виявляється надто двоїстою, катастрофічно-діалектичною, щоб її класифікувати за Воррінгером, його містифікованою семіотикою зображення символічного і власне зображення. Приміром, той же о. Павло Флоренський працював як фа-

хівець щонайвищого класу у царині матеріалознавства (його спеціальні статті у «Технічній енциклопедії» насичені саме ліричним «вчуванням» у матерію, ба навіть у власне «матеріал») і на продовження цього «вчування» займався фотографуванням (див. вище) — і водночас занурювався у символічну безмежність ікони, супроводжуючи свою щонайвитонченішу символологію середньовічного зображення розгромною критикою зображення новоевропейського, що походило від «ненависного для нього Ренесансу» (Рената Гальцева).

Водночас при всіх суб'єктивних надуживаннях Воррінгера і його попередників з «римського гуртка» належить відзначити їхню дивовижну проникливість у передбаченні можливої долі новоевропейського художнього зображення у зв'язку з його стрімким «абстрагуванням», збуванням конкретно-чуттєвого. Уже славнозвісна дисертація містила в собі проникливий прогноз не лише найближчої мистецької ситуації, а й віддаленіших естетичних перспектив, які постануть під знаком такого «абстрагування» («стилю найвищої абстракції», за словами автора). Десь уже в 20-х рр. Воррінгер опублікував статтю, що в ній зіставив систему пізньої готики і сучасного йому експресіонізму як суперечливого поєднання «почуття реальності», притаманного «пізньоготичній стильовій системі» (слідом за Роденом дослідник вважає Мікеланджело «останнім із майстрів готики») і всепереможного абстрактного начала.

Ілля Еренбург так пригадував це «поєднання» у зв'язку з берлінськими виставками «Штурму» (і політичної, і естетичної крайньої лівої німецького експресіонізму): «Передо мною були не полотна, не малярство, а істерика... У моїх нотатках залишилися назви кількох полотен: «Симфонія крові», «Радіохаос», «Кольорова гама кінця світу»... У зв'язку ж з експресіоністським екстер'єром Магдебурга, що його будівельне управління очолив Бруно Таут, король тогочасної німецької архітектурної «абстракції», мемуарист пише: «Полотна ревілі»⁸⁶. Юрій Тинянов, тоді рішучий опонент еренбургівської прози, писав у зв'язку з Кази-

міром Едшмідом, лідером літературного експресіонізму, і з експресіонізмом взагалі: «Усе *Nebensächliche* (другорядне. — В. С.) відпадає — жодних *entremets*, жодних *hors d'ouv'r*'ів, жодних відступів, нічого есеїстичного. Декорація і побут усуваються. У творі витримується одна жорстка основна лінія (виділено мною. — В. С.). Мистецтво стає спрощеним і скороченим (виділено Ю. Тиняновим. — В. С.)»⁸⁷. Зрозуміло, що за таких умов з катастрофічною швидкістю прискорюється «зникнення предмета із мистецтва». Принаймні, він постає там виведеним за свої межі, напів- чи просто зруйнованим — обов'язковий його статус в експресіоністському малярстві.

Спочатку «римський гурток», а затим ось Воррінгер про-сигналізували про таке «зникнення» у зв'язку з певними тенденціями у германському мистецтві, тоді досить щільно ізольованому від мистецтва романського внаслідок виникнення націоналістичної міфології.

Проте в останньому мали місце ті ж само тенденції, навіть ще інтенсивніші. Їх вельми критичним хроністом і систематизатором став саме М. М. Пунін, який на противагу їм висував власний максималістський проект нової художньої культури, що його історія — зокрема Жовтнева революція, на яку російський мистецтвознавець спочатку покладав усі свої надії, — так і не здійснила, що не завадило, однак, М. Пуніну обстоювати цей проект упродовж 20-х років, аж до епохи вже повного його унеможливлення.

Ще 1913 р. у своєму нарисі про Врубеля він висловив своє розуміння онтологічних основ мистецтва, які відповідають «жорстким і страшним основам», що ними «стиснуте життя», тому «ніякими силами не можна перекинути стріл за рису реальностей і даних нам тканин буття»⁸⁸. Трохи пізніше мистецтвознавець від свого імені і від імені своїх однодумців оголосив, що «матеріал — основа художнього пізнання» і що він «навчає» художника «бачити, навчає знаходити значення реального світу», серед іншого, «щільність, об'єм, характер поверхні» та «інші якості матеріалу», які й примушують художника «висловити своє став-

лення до буття речей»⁸⁹. Еталоном такого ставлення для М. Пуніна стала тогочасна творчість Володимира Татліна, орієнтована саме на матеріал у реальному просторі — без щонайменших натяків на його ілюзорну імітацію. «Об'єктивність» і «реальність» — найчастотніші лексеми у фаховому словнику М. Пуніна, зокрема в його монографії про Татліна. Разом з тим вона має характерний підзаголовок — «проти кубізму», оскільки в ній автор ніби підводить підсумок своєї чи не десятирічної критики нового французького мистецтва. Ще перед першою світовою війною, рецензуючи відому книгу Е. Фромантена «Старі майстри», М. Пунін поцінував її за те, що автор «щоправда, з недостатньою прямою, вказує на негативні риси барбізонського живопису та імпресіонізму, які для нас є тепер очевидними»⁹⁰. Тоді ж він, спостерігаючи, за його словами, «глибокі анархічні присмерки сучасності»⁹¹, зокрема паризької, вказує на те, що «імпресіоністи і Сезанн уже носили у своєму мистецтві всі елементи, що з них склався живопис «диких» і, ненавидячи цих останніх, ми не можемо любити перших; як ті, так і інші створили малярство, яке свідчить про невірне, про формальне ставлення до мистецтва». М. Пунін створює вочевидь негативну ретроспективу всього новоевропейського художнього розвитку — від Відродження, зокрема від Паоло Учелло, «художника так само загадкового і трагічного, як і Сезанн», від подальшого «поступового виявлення реалістичного інстинкту здрібнілої людини» до «імпресіонізму і всіх пов'язаних з ним течій» аж до «неоімпресіонізму... антикolorистичних тенденцій Пікассо»⁹².

Під час революції, у своїй короткій, але активній ролі її попутника, М. Пунін довів до краю цю критику нового французького мистецтва — і французької цивілізації взагалі (вкупі з англійською) — як надміру і безплідно, вкрай нерезультативно індивідуалістичної, протиставивши «англо-французькій цивілізації» германську культуру «з її пафосом колективу, що розчиняє у своїй безмежній за можливостями волі окрему людську особистість, абсолютно її підпорядковуючи. У ту добу М. Пунін вважав мистецтво, —

принаймні, англо-французького типу — всього-на-всього «факультативною ознакою культури»⁹³, і у войовничому органі футуристів-комуністів писав про сучасних художників: «Картинки їхні нам не треба, не потрібні нам ні їхні пейзажі, ні їхні портрети, ні їхні баталії. Нам потрібні тепер добре, просто і художньо вироблені речі...»⁹⁴ У цих рядках, разом із їх ліворадикальним пафосом — і поза звичайною для автора манерою висловлюватися в інших випадках украй езотеричною мовою — постає евристична серцевина пунінської мистецької доктрини: повернутися до «матеріалу», до «речі», до особливого співробітництва художника з її фактурою і структурою.

По громадянській війні М. Пунін відійшов від крайнощів своєї ліворадикальної утопії — певно, з тактичних міркувань⁹⁵. Проте у згадуваній монографії про Татліна (1921) — останньому своєму маніфесті — він ще більше посилює критику французького мистецтва з його «формою індивідуалізму», «оком» тамтешніх художників, обмежених «вільною особистістю»⁹⁶, нагадуючи, що «глибина на полотнах Пікассо аніскільки не менш умовна, аніж на картинах будь-якого передвижника»⁹⁷. Колись Г. В. Плеханов після відвідин французької кубістичної виставки спересердя сказав про «кризу неподобства» («кризис безобразия») у сучасному мистецтві (у самій фейлетонній лексемі тут, може, неусвідомлено для автора, відгукнулася відсутність у кубізмі звичного для нього «образу»). М. Пунін так само рішуче означив цю кризу, що в ній «французькі майстри... поступово втрачали почуття реального, разом із фаховим почуттям живопису». Вихід із французької «кризи неподобства» він бачить у російському «фаховому класичному реалізмі» нового типу, що під ним розуміється дослідження «об'ємів у реальних просторових відносинах», робота з мистецькими «формами» як знаками «законів матерії», по той бік «ілюзорності наших просторових уявлень», отже, «по той бік... усіх традицій європейського мистецтва»⁹⁸.

Якщо необхідно спростити езотеричний стиль російсько-го мистецтвознавця, то його концепція зводиться до вимоги художньої діяльності поза будь-яким моделюванням чуттєвої дійсності, створення абсолютно самостійної матеріальної реальності, якогось парадоксального естетичного феномена, який із усіх знакових функцій мистецтва залишить «знаки» найзагальніших «законів матерії» (пор. онтологічний постулат, що з нього М. Пунін розпочав свою теоретичну діяльність, про «жорсткі і страшні основи», що ними «стиснуте життя»).

Отож, коло замкнулося. І не лише самої пунінської думки, а й всього новоевропейського зображення. У пошуках мистецтва, яке мало відобразити ці «основи», у Росії було запропоновано доктрину, яка дивовижним чином наближається до давнього проекту згаданого «римського гуртка» з його згаданим подоланням «чуттєвого» і самого «принципу наслідування дійсності» в ім'я «принципу творення дійсності», «ясної, визначеної, тривкої» — аж до вже зовсім загадкових стилістичних збігів⁹⁹. Такі теоретичні побудови водночас і вочевидь і прогнозували, і прискорювали «зникнення предмета із мистецтва», який там розчинявся у якихось грандіозних абстракціях, що під їх знаком відбувався експресіоністський вибух у Німеччині і футуристичний — у Росії. Французьке ж малярство, за словами М. Пуніна, «розчинило предмет у світлі» й затим у кубістичному «не-подобстві».

Ми навмисне зупинилися на трьох найвпливовіших мистецьких системах початку століття — французькій, німецькій і російській — і відповідно на їх найвпливовіших теоретиках і побудовах, щоб уповні очевидно стала неunikність згаданого «зникнення» і його повсюдність.

І Фідлер, і Воррінгер, і Пунін з різними інтонаціями й у різних тональностях, з різною метою, але однаково різко оголосили збування мистецтвом конкретно-чуттєвого світу, відвели останньому місце поза рамками картини, а невдовзі по тому розпочалися спроби відмінити і самі рамки.

Розпочався свого роду естетичний «екзорцизм» предмета, витіснення реальних форм світу за межі мистецтва. Зрозуміло, що такий предмет у новоевропейському зображенні — річ надто вперта, щоб авангардистський екстремізм одразу ж депортував його звідти, — це виявилось завданням набагато складнішим, аніж видавалося теоретикам «іманентної», «самовитої» і самодостатньої художньої форми.

Скажімо, згадані «імпровізації» В. В. Кандинського, на нашу думку, виникли, можливо, як свого роду візуальна стенограма сноподібного стану, сказати б, як «снограма» галюцинаторного розладу свідомості — тих психопатологічних зміщень у царині абстрактного і образного мислення, що їх свого часу досліджував відомий російський лікар і філософ В. Х. Кандинський (захворівши сам на душевну недугу, він після одужання описав відповідні синдроми у спеціальній роботі, що ніби передувє певним аспектам теоретизування і навіть поезії В. В. Кандинського). З іншого боку, навіть славнозвісний «Чорний квадрат» К. С. Малевича, за переказом, постав як гранично схематичний художницький рефлекс на чорний ранець київського гімназиста, побачений на сліпучому сніжно-білому тлі.

І все ж таки в царині образотворчих мистецтв уже наприкінці минулого століття виказує себе вельми драматична нерівновага поміж його репродуктивними (відображальними) завданнями, так вражаюче поставленими і розв'язаними на самому початку Нового часу, і доволі руйнівними для таких завдань вказаними «іманентними» експериментами.

Пізніше диявол у романі Томаса Манна «Доктор Фаустус», що в ньому підведений ніби підсумок духовним шуканням тієї генерації, до якої належав автор, мимохідь говорить героєві: музична матерія наприкінці століття «зав'язла», «загусла». Але ж там само тоді «загусла» і образотворча царина, розірвана поміж репродуктивними й естетичними функціями, вочевидь уже неузгодженими. Михайло Врубель, цей російський доктор Фаустус від пластичних мистецтв, у своєму безупинному діалозі з Демоном

особливо вражаюче маніфестує тут цей розрив: з одного боку, він, як ніхто інший «наприкінці Нового часу», міг відображати чуттєвий світ — у всіх можливих техниках, з неймовірною точністю і спостережливістю аж до мікрології цього світу, до його улюблених мушлів і бузкового квіту, кристальних структур, килимної та іншої орнаментики, що їх відтворюють його малюнки і полотна; з іншого ж боку, врубелівські зображення — це різного роду абстракції щонайширшого діапазону, уособлені то тим самим Демоном, християнською чи антихристиянською міфологією літературних «вічних образів» аж до акварельної персоніфікації... філософії¹⁰⁰ (1899). Трагедія великого художника — саме в такій катастрофічній діалектиці чуттєвої мікрології і абстрактної макрології, що їх поєднання давалося йому надто високою ціною. Невипадково Врубель, студіюючи та відтворюючи чуттєву фактуру, частіше, аніж будь-хто із сучасників, звертався до фотоапарата, що був йому потрібен нарівні зі згаданими абстракціями.

У ситуації цієї грандіозної кризи зображення, почасти зумовленої розквітом фотографії, необхідно і стрімко мала посилитися роль останньої. Саме фотографія у зв'язку з катастрофічним падінням репродуктивної функції мистецтва повинна була посісти особливо важливе місце в інформаційному інструментарії новітньої цивілізації, зіграти надзвичайно відповідальну роль у тому її семіотичному концерті, який розпочався десь на зламі століть і продовжується досі, в умовах, з одного боку, планетарної демографічної повені, безперестанного людського перебування у цю цивілізацію, а з іншого — так само безперестанних, сказати б, перманентних художніх революцій у мистецтві, різних за своїм характером, але здебільшого однаково непродуктивних.

Масові суспільства, які хутко почали складатися на порозі віку, безперечно потребували крайніх форм іконізму, тоді як мистецтво їх послідовно збувало, посиляючись при цьому на присутність фотографії у сучасності. Як уже зазначалося, ця обставина справді прискорювала згадані художні революції, зникнення з їхнього обрію «предмета»,

власне, самої проблеми моделювання навколишньої дійсності, їх безупинне просування до «стилю найвищої абстракції».

«Чорний квадрат» на білому тлі, а опісля навіть вже саме біле тло, білі незаповнені сторінки першої поетичної збірки «декадента» Олександра Добролюбова (остання ж його збірка взагалі називалася — «Із книги Невидимої»), «невидима» «Поема Кінця» російсько-українського футуриста Василіска Гнідова (чиста біла сторінка у збірці «Смерть мистецтву», 1913), «виступи» поетів-авангардистів у вигляді мовчання зі сцени, мовчання ж як один із засобів авангардистської музики — аж до платівок, на які Джон Кейдж записував... тишу, — все це ніби ігрові надуживання у тіні справді грандіозної художньої тенденції століття до незображальності, до крайніх форм «знака-символу», скажімо, як у цьому випадку, у вигляді «символічної» самої його відсутності.

Наша сучасність, схоже, ще далеко не в повному семіотично-інформаційному обсязі досягнула цю тенденцію, що їй відповідно мали протистояти фотографія, а затим — по черезно і разом — кінематограф, телебачення, відео, у зв'язку з чим варто нагадати, що авангард першої генерації, а потім і нової, намагався підпорядкувати незображальності — різкий семіотичний парадокс — самі фото і кіно.

Вище вже говорилося про ті чи ті спроби «символізації» фотозображення в його намаганні «переступити рамки документа» (Роман Пірил) аж до появи тих «знімків», що на них немає вже не лише якоїсь предметності і навіть типової для фотомодернізму маніхейської боротьби «світла» і «тітьми» — це вже або «чорний» або «білий квадрат» фотопаперу, фотозавершення маніхейської супрематичної композиції Малевича.

Так само кіно впродовж своїх отроцтва і юності теж встигло пройти обов'язковий шлях від «ікону» до «символу» у їх найяскравіше підкреслених, найбільш емпатичних формах — від рухомого сімейного і видового «фотоальбому» Люм'єрів, від перших зміщень «нормального» кінозоб-

раження в експериментах так званої «брайтонської школи» й екранних видовищах Мельєса до «безпредметного» німецького кіно кінця 10-х — початку 20-х років Вікінга Еггелінга і Ганса Ріхтера, у своєму «руховому орнаменті» вже впритул наближеного до тогочасного дадаїстичного та іншого «безпредметництва». Ці експерименти, продовжені затим Вальтером Рутманом (опуси I, II, III, IV) і його учнем Оскаром Фішингером («Етюд», «Етюд 8»), мали своє лабораторне значення, хоча й одразу вступили в різку суперечність з репродуктивним характером кінозображення, його семантичною орієнтацією на конкретно-чуттєву реальність (те, що покоління Воррінгера-Кандинського спогорда називало «змістом» або «літературою»¹⁰¹).

Саме лабораторне значення має і фільм Фернана Леже «Механічний балет», де «танцюючий калейдоскоп предметів об'єднаний лише єдиним ритмом і пануванням над усім кругової форми»¹⁰². Власне, це ніби еталон поєднання у кінозображенні двох полюсів семіозису — знаків-іконів і знаків-символів (тут вони представлені саме планіметричною фігурою, згаданою «круговою формою»). По суті, фільм Леже — семіотичний експеримент, який розмістив на одній і тій же екранній площині в одному й тому ж просторі те, що належить різним кінцям, епохам семіозису (пригадаймо фундаментальну для розуміння останнього еволюцію від зображення до символу). По суті, це було екранне теоретизування зображення (у тому числі й кінематографічного) над самим собою, над своїми найголовнішими знаряддями, засобами і можливостями. Зокрема, воно тепер нагадує глядачеві про колосальний тиск тогочасної авангардистської «семіотики», пройнятої рухом від «конкретного» до «абстрактного», до особливого ряду «незображальності».

«Механічний балет» Леже зрозумілим чином продовжує кубістичні пошуки французького малярства, ту його індивідуальну міфологію, що її ненавидів М. Пунієн як вибудовану на «особистісному й уявному», зокрема на тих її сюжетах, що в них мали місце спроби «уявні світи» кубізму доповнити можливостями кіноекрана (можливо, варто

пригадати у зв'язку з цим нездійснений проект 1914 р. художника Леопольда Сюрважа «Пофарбовані ритми» — близько двохсот картонів-ескізів до фільму, який мав відтворити ритмічні перетворення розмаїтих кольорових форм).

Проте Леже продовжив і певні «абстрактні» інтуїції самого французького кіно, зокрема, за власним його визнанням, ті, що мали місце у славнозвісному «Колесі» Абеля Ганса (1923) з його великими планами кругового руху (власне вагонних коліс).

Цей фільм розпочинає вельми впливову екзистенціалістськи забарвлену лінію у подальшому французькому кіно (поряд із останнім фільмом Луї Деллюка «Жінка нізвідки», який вийшов того ж року) — зображення умов людського існування в абсолютній тіні якоїсь всевладної і нещадної необхідності, — лінію, затим продовжену у передвоєнному «поетичному реалізмі», що його вершиною стала «Набережна туманів» з її основоположним «мотивом трагічної приреченості, злого фатуму»¹⁰³ (В. І. Божович), завершеним і водночас дещо вульгаризованим у повоєнний період у жанрі «гангстерського» чи «політичного» фільму, починаючи від «Ліфту на ешафот» Луї Маля до «Другого дихання» і «Самурая» Мельвіля і до вже відверто комерційних стрічок Лотнера (його «Смерть негідника» 1977 р. — то вже ніби художня смерть цього жанру). Жан Деланнуа, який працював і в стилістиці вишуканої «поетичної» параболи («Вічне повернення», 1942), і в рамках поліцейного жанру («Сонце волоцюг», 1967, знов-таки з Жаном Габеном у головній ролі) одверто передує «Вічному поверненню» відповідним епіграфом-афоризмом з Ніцше з його героїко-песимістичним розумінням історії та індивідуального існування як циклічного процесу, саме як «вічного повернення».

Таке розуміння, як відомо, сильно відгукнулося у всій французькій культурі цього століття — від романістики і мистецтвознавства Андре Мальро, насичених цим героїчним песимізмом, до «Міфа про Сізіфа» Альбера Камю, що в ньому «доля людська» постає саме у вигляді «кругового

руху», тим самим повертаючи нас до грандіозних песимістичних планів Гансового «Колеса», так само, як Мальро-теоретик героїчну і принципово невдачну боротьбу людини з метафізичною необхідністю пояснює, зокрема, через «поліційний роман, що в ньому чути останній голос античного фатуму». «Колесо» — пароксизм фатальності, — писав про фільм А. Ганса ще в 20-х роках його панегірист Арруа, — перебуває на перехресті есхілівських трагедій, латинського фатуму і ніцшевського Вічного Повернення»¹⁰⁴.

Як бачимо, вся подальша історія французького кіно пройшла під знаком цих міфологем, їх різних жанрових переорієнтацій, різного світоглядного і естетичного рівня їх «екранізацій».

Необхідним чином вони вписуються у загальний песимістичний пейзаж усієї новітньої французької культури з її розумуванням навколо необхідності, і тут уже іноді важко сказати, чи цей пейзаж визначав це кіно, чи навпаки («Колесо» Ганса буквально прокотилося по свідомості тієї генерації, що до неї належав Мальро, як затим колесо взагалі прокотилося по його долі людській: друга дружина письменника загинула під вагонними колесами, сини-близнюки — під автомобільними; «Міф про Сізіфа» створювався, зрозуміло, на тлі грецького міфа, але ж героя «Колеса» теж звуть — Сізіф).

Після «Колеса» Ганс від констатації всевладності фатуму одразу ж перейшов до апології героїчного йому протистояння — у фільмі «Наполеон» (1927), який поклав початок півстолітній екранній «наполеонаді» режисера, що в ній він панорамує це протистояння (пор. абсолютно тотожну світоглядну модель Мальро, де також парадоксально поєднані песимізм і героїка).

Характерно, що у фільмі Годара «Презирство» (1963), що є дуже перетвореною екранізацією однойменного роману Моравіа, вочевидь оживає фаталістичний архетип французького довоєнного кіно (хоча тут маріонеток Ренуара замінили майстерно відзняті на тлі Середземного моря статуї грецьких богів і героїв — носіїв необхідності і відпо-

відно борців з нею), доповнений присутністю у фільмі німецького режисера Фріца Ланга, який грає тут самого себе і зі слів якого про фатум і боротьбу з ним розпочинається дія фільму. Адже Ланг — це майстер «демонічного екрана» (Л. Ейснер), що його, по суті головною, темою завжди була екзистенційна ситуація людини перед понурим обличчям всевладної долі. «Порожнистим людям» (Т. С. Еліот) у фільмі Годара протистоїть могуття цієї долі, і вони при всій своїй порожнечі, відчувають її грізне дихання і відповідно героїку Одиссея (нагадаймо, що улюблений Мальро «боєць з долею» Т. Е. Лоуренс ніби на підтвердження цієї героїки переклав — прозою — всю «Одіссею») і, зрештою, гинуть під колесами якихось автоколось. (Характерно, що найбільш «порожнистого» тут грає Мішель Пікколі, який, за наміром Андрія Тарковського, мав зіграти толстовського Івана Ілліча з його духовним і іншим безсиллям перед смертю, а «героїну» — Бріжжит Бардо, що її Годар взяв на цю роль, очевидно, у зв'язку з трагічною «маріонетковістю» її екранної і людської долі, рівно за рік до появи «Презирства» підсумованої у фільмі згаданого Луї Маля «Приватне життя»).

Зависає над прірвою, шалено кружляючи, автомобільне колесо у фільмі «Плата за страх» Анрі Клузо (1952), художника екзистенційних «граничних ситуацій», що його фільми теж «зображають людину іграшкою жорстокого випадку» (В. І. Божович), злітають над прірвою колеса авто героїні фільму Клода Лелюша «Жити, щоб жити» (1967) — поміж цими стрічками автокатастрофа стає обов'язковою французькою кінотопікою (невипадково також у героїчний репертуар повоєнної французької культури ввійшла загибель і другої дружини Мальро — під вагонними колесами, і його синів-близнюків — в автокатастрофі, і загибель в автокатастрофі ж Камю; увійшли саме як узагальнені параболи людської трагедії).

Отож, для нас найважливіша тут та суто художня обставина, що для означення грандіозної теми і вся ця культура, і її кіно обрали метафорику і символологію Кола —

цього давнього планіметричного образу людського песимізму. Блез Сандрар, як переконливо показує М. Б. Ямпольський, взагалі «фетишизував» коло, колесо, диск, перетворивши їх на космогонічний і космологічний чинник, що, на думку дослідника, і стало ніби «ідеальним фільмом», на який орієнтувався автор «Механічного балету» — друг і щонайуважніший читач поета. Не виключено, однак, що «Механічний балет» є доволі суверенним у своїй символіці коловороту — переважно предметів людського вжитку, — які тут підлягають не лише притаманному всій французькій культурі ХХ століття образу «колеса», а й необхідному для кінцевого семіотичного процесу переходу від «знаків-образів» до «знаків-символів» (у Леже предметну суму сучасної цивілізації монтажно втягнуто в геометризований рух — це особлива знакова проекція тих «символів»¹⁰⁵).

Словом, характерно, що екран Леже рухається і в загальному напрямі французьких просторових мистецтв від «Олімпії» до сюрреалізму з їх дедалі вищим ступенем абстрактності, і в ще більш загальних вимірах національної культури, яка одним зі своїх стратегічних постулатів вибрала один певний образ, і, нарешті, у великому часі світового семіозису, де конкретне зображення — у зв'язку з фундаментальною інформаційною необхідністю, закладеною в людську комунікацію, — еволюціонує у зображення символічне, аж до крайніх форм його парадоксально-невидимого існування.

У ситуації такої могутньої інерції «незображальності» (що, як бачимо, із пластичних мистецтв мала тенденцію захопити навіть кінематограф) парадоксальним чином посилювалося значення фотографії, яка відтак в інформаційному просторі цивілізації посідає місце, альтернативне тій «незображальності», стає феноменом, діалектично, у вигляді сполучених посудин, з нею пов'язаним.

Згадана «ікономанія» (Гюнтер Андерс) нашого століття і «нефігуративність» його мистецтв постають саме як взаємопов'язані характеристики того культурного простору, що

його іконічну основу необхідно склала саме фотографія, якій характерним чином символізм анафемствував, а авангард в особі згаданого Моголі Надя, Коберна чи Родченка уже опікувався.

Ця взаємозалежність, зрозуміло, складна, а проте саме вона становить, сказати б, енергетичний принцип сучасного інформаційного всесвіту, який можна було б чи не математично описати як рух від «видимого», ба навіть вельми очевидного, до ледь «видимого», а то й «невидимого» (скажімо, принципово «невізуальні» ситуації у мікросвіті), власне, від тих знакових рядів, які покривають перше і які намагаються якось просигналізувати про той чи той характер «невидимого» — описати, скажімо, за допомогою теорії катастроф, що її апарат на основі загальної теорії динамічних систем творить математичну мову рухомих форм (приміром, форм ембріона або навіть хмар, що «безпредметність» їхнього пейзажу була, певно, почасти перекодована на сучасну мистецьку мову). Про теорію катастроф було вже знято кілька фільмів¹⁰⁶, зокрема про геометрію катастроф, але ж саме зміщення в нашій сучасності від фотографії до фільму, як і взагалі еволюцію «плану виразу» будь-якого знака, можна розглядати під кутом саме геометрії катастроф. Тим більше, що сам засновник теорії Рене Том виявив фаховий інтерес до «руху від іконізму до символу» (назва його відповідної роботи¹⁰⁷). Принаймні, еволюцію європейського зображення можна б було математично простежити в напрямі уявлень вченого про співвідношення «структурної стабільності» предмета і його подальших «морфогенетичних» трансформацій.

Пригадаймо: тільки-но з'явилася фотографія, підтримуючи намір французького уряду купити винахід Дагерра, Араго і Гей-Люссак захоплювались «математичною точністю» і «незвичайною чіткістю» кожної дрібниці, знятої фотоапаратом¹⁰⁸. Десять від доби Бароко і далі цивілізація намагалася «побачити» і відповідно зафіксувати рішуче кожну, ба навіть найменшу, «дрібницю» матеріально-предметного світу і набагато поважніші його компоненти, аж до

небесних тіл (взятих тут саме як «деталь» світової структури), для чого відповідно були винайдені мікроскоп і телескоп, а пізніше відповідно ж — мікрофотографія і макрофотографія (приміром, введена К. Шварцшильдом «фотографічна фотометрія зірок», яку Ейзенштейн називав «геніальною»¹⁰⁹).

Проте водночас перед культурою постала низка проблем, що про них Бароко — в особі Я. А. Коменського, який у своїй педагогіці і відповідно психології намагався побачити-показати рішуче «все» (в основі цієї педагогіки — «все, що можна представити для сприйняття почуттю»), чи навіть Лейбніца, який писав Бурге у листі від 22 березня 1714 р. про те, що «видимий хаос виходить тільки в результаті свого роду віддалення» (отож, ніби «зворотна перспектива» тієї ж думки про «всебачення»), — ще не здогадувалося. У добу ж принципів доповнюваності і спостережності постала низка феноменів, що їх уже не можна було вгледіти. «Принцип спостережності, як його формулює Гейзенберг, зводиться до вимоги, — коментує дослідник, — що фізична теорія має включити в себе тільки такі величини і явища, які можуть бути безпосередньо спостережувані; ті ж величини, які не можуть бути спостережувані, мають бути виключені із фізичної теорії»¹¹⁰. Невипадковий у цій ситуації хрестоматійно відомий, але водночас загадковий для сучасників інтерес фізиків рангу Макса Планка і особливо Ейнштейна до музики, що її семіотичну роль останній розумів як «план виразу» особливо глибоких, ніби аж позазнакових «планів змісту». «Музика і дослідницька робота в галузі фізики, — писав Ейнштейн, — різні за походженням, але пов'язані поміж собою єдністю мети — прагненням висловити невідоме»¹¹¹. Десь уже 1944 р. вчений написав про своєрідну структурність «принципу спостережності», що його супроводять два поєднаних поміж собою передсуди: «Аристократична ілюзія про необмежену проникливість чистого мислення має свого двійника — набагато більш плебейську ілюзію наївного реалізму,

згідно з яким усі речі «існують» у тому вигляді, в якому їх сприймають наші почуття»¹¹².

Взагалі-то сам Ейнштейн за евристичним стилем свого мислення схилився, як відомо, більше до «наївного реалізму» — не вельми довіряв словесно вираженим поняттям, не вважав «предмети, з якими має справу геометрія», іншими «предметами, аніж «видимі і відчутні» предмети»¹¹³ (це, за власним його визначенням, «примітивне розуміння» дивовижно нагадує наведений психологічний експеримент О. Р. Лурія з «математичним мисленням» жінок ічкорі, які взагалі не вирізняли геометричні фігури із загальної предметної суми!). Але тут він переконливо відобразив усю своєрідність тогочасного інформаційного простору, який ніби провисав поміж «наївним реалізмом» іконізму у його «найповніших прикладах», якщо знову пригадати лотманівське визначення фотографії, і тими ба навіть не феноменами, а ноуменами, що на їх присутність у світобудові, за Ейнштейном, може натякнути лише музика.

Відповідним чином можна припустити, що у згаданому просторі між «видимим» і «невидимим» виникає особливий діалектичний зв'язок, який, певне, і є енергетичним джерелом семіотичних еволюцій, поступового руху від іконізму до символізму — так само, як і навпаки. Виникає він наприкінці минулого століття — в особливих інтелектуальних умовах співіснування «наївного реалізму» фотографії і того принципово невидимого ноуменального ряду, що на ньому зосереджується «старший» символізм і що над ним починає працювати фізика першого її покоління. Макс Планк тоді працює над циклом своїх статей (третю з них Ейнштейн потім назве «першим видатним досягненням Планка»¹¹⁴), в яких, зокрема, виступає проти енергетики як малоцінного «евристичного методу»¹¹⁵. Проте саме енергетика, як і музика, що нею так захоплювалися сам Планк, а потім Ейнштейн, і «означала», серед іншого, ті діалектичні сили, що спонукали тогочасне зображення до всіх його семіотичних дрейфів — як у бік «видимого», так і «невидимого», як до голографії (чи приміром, «тренажерів», цих зразкових

«іконів» тих чи тих мізансцен реального технічного існування людини), так і до авангардистських білих і чорних квадратів та інших «знаків-символів» «невидимого», уже зовсім загадкових «уявних світів».

Теорія катастроф — можливо, у поєднанні з деякими елементами математичної логіки, теорії множинностей і тими напрямками семіотики кіно, які вже приступили до систематичного, хоча й експериментального, зрештою, описання того чи того кінозображення, — могла б спробувати відтворити математичний пейзаж цієї проблеми, що в ній із надзвичайною рельєфністю постає саме постійна еволюція зображення у той чи той бік тогочасної цивілізації, поспережно загінотизованої то «аристократичною ілюзією» абстракції — наукової, філософської, естетичної та ін., — то «більш плебейськими» конкретно-чуттєвими рецепціями та уявленнями (див. ейнштейнівську метафорику двох різнонаправлених устремлінь цієї цивілізації). А поки що ми можемо говорити в самих загальних рисах про якусь загадкову енергію модальності тогочасного зображення, що й спрямовувала його еволюції у тих напрямках, які зафіксувала його історія, — у діапазоні між «видимим» і «невидимим».

У зв'язку з цією модальністю ще раз пригадаємо весь невеликий масив зусиль і засобів фотографії у напрямі її спроб «переступити рамки документа», власне, своєї семіотичної першосутності, а зати згадану глибоку репліку Меєрхольда про кінематографічну техніку як спробу подолання «принципу фотографії». Трохи пізніше над «перетворенням фотографічної стрічки на кіно-фільму» замислився Б. М. Ейхенбаум. Відносини поміж фотографією і кіно він визначив як «щось на кшталт відносин поміж практичною і поетичною мовою» — у дусі ідей російського формалізму, який віртуозно вивчив чи, принаймні, витлумачив ці відносини. Слідом за Деллюком нову, вже естетичну якість зображення, отриманого внаслідок такого перетворення, дослідник називає «фотогенією», яка і є, на його думку, кінематографічним адекватом особливих, суто художніх характеристик поетичної мови, «і є «заумною» сутністю кі-

но, аналогічною в цьому сенсі музичній, словесній, живописній, моторній та іншій «заумності»¹¹⁶.

Таким чином, фотографія тут ніби остаточно виходить за свої семіотичні межі, за «рамки документа» — виходить завдяки колосальній енергетичній напрузі, що її, принаймні, на рівні специфічного інстинкту відчувало фотозображення, напрузі, яка виникла у тогочасній культурній системі поміж її граничним «іконізмом» і безберегим «символізмом». Варто відтворити тут суто семіотичні обставини і механізми цього виходу.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

Кіно — мистецтво часу у формах простору.

М. Вільєгас Лопес

Є якась таємниця мистецтва, через яку епічна форма ніколи не знайде собі відповідності у драматургії.

Ф. Достоевський

У світовому кінознавстві є один давній передсуд, що вже дорівнює традиції: у докінематографічних мистецтвах, особливо у малярстві, кінознавці віднаходять та наводять ті чи ті часові ефекти, які нібито передують кінематографу. Ці різного ступеня переконливості передкінематографічні ефекти малярства — і образотворчих мистецтв взагалі — мають свідчити, на переконання багатьох авторів, що поцінують і колекціонують такі ефекти, — про пряме синівство кінематографа у тих мистецтв¹.

Збирання білякінематографічних явищ відтак перетворилося на свого роду «евристичний» мистецтвознавчий спорт, що внаслідок його були створені, сказати б, ніби пролегомени до кінодоби, які охоплюють чи не весь діпазон світового мистецького часу — від неоліту, що його художники, за вищезгаданою інтерпретацією онезьких петрогліфів, «зробили відкриття, в якому мав місце натяк на майбутні «живі малюнки» — сучасне кіно»², до кубізму і взагалі авангардного малярства, що його паралелі до кіно давно вже стали загальним місцем відповідного теоретизування.

Не заперечуючи потягу образотворчих мистецтв усіх епох і народів відобразити час у той чи інший спосіб (обставина, що справді передусє кінозображенню з його неодмінною часово-просторовою фіксацією світу), водночас не зайвим було б розглянути згадані часові ефекти не стільки як переддень кінематографа, скільки як своєрідне свідчення цілковитої семіотичної неспроможності цих мистецтв остаточно здійснити те, що затим стало сутністю кіно. Тоді його поява постане вже не як механічне продовження обра-

зотворчої традиції, не як механічна ж інерція її якихось білякінематографічних тенденцій, а у вигляді особливого семіотично-діалектичного подолання очевидної «безчасовості» тієї традиції.

Отож, набагато продуктивнішою для розуміння кінематографічної генези є констатація такої «безчасовості», аніж нагромадження образотворчих, справді нескінченних зусиль у бік її усунення а чи навіть пом'якшення.

Образотворчі мистецтва, необхідно відображаючи простір, спорадично зверталися і до часу, принаймні, до вельми умовних і так само проблематичних, хоча і семіотично до-тепних, способів його фіксації. Ці умовні способи умовно ж можна поділити, сказати б, на темпоральний примітив образотворчої архаїки і на витонченіші способи візуального моделювання часу.

На острові Ліндісфарн (південно-східна Англія), де 793 р. норманнами було зруйновано монастир, від тієї доби зберігся камінь з двома зображеннями. «На одному його боці вирізьблені схилені перед хрестом постаті людей, які моляться, — пише з цього приводу відомий медієвіст, — на іншому воїни, що йдуть один за одним із занесеними для смертельного удару бойовими сокирами»³. Таке елементарне сусідство двох різночасових подій на одному й тому ж камінному «екрані» має безліч відповідників у світовому мистецтві — аж до старовинного, хоча й постійно відтворюваного типу складної іконної композиції: у центральній частині одна або декілька фігур (так званий «с'єдник»), поряд з ними кілька прямокутників з певним сюжетом (так звані «клейма»), що розкриваються у часі⁴.

Нещодавно один палехський майстер повторив цей тип, зобразивши на скриньці різні епізоди «Фауста», цієї пісні пісень Нового часу, — епізоди, які непомітно переходять один в один (важко собі уявити більш різку антитезу форми і змісту, поетики і тематики, що належать зовсім різним епохам).

Архаїка, зокрема середньовіччя, як християнське, так і ісламське, виразно схиляється до цього темпорального

примітиву, що його могутня інерція вповні виказує себе, скажімо, у малюнках Боттічеллі до «Божественної комедії», створених 1457 р., отже, у розпалі Ренесансу (різнопросторові і різночасові епізоди тут об'єднані у просторі одного й того ж аркуша).

Старовинна книжкова ілюстрація взагалі схиляється до цього семіотичного примітиву. У ній «події і речі зображаються не в просторі, а в часі, причому на одному малюнку представлено кілька послідовних у часі подій»⁵.

Світове мистецтво, однак, виробило набагато складніші знакові знаряддя, що мали «записувати» час за допомогою особливої художньої техніки, яка створювала часові ефекти (зокрема згадані автором 900-х «ілюзії руху»), за допомогою ефекту психологічних, особливих сугестивних структур у зображенні, що відповідно впливали на зір. Так, на полотнах Лоррена, Рейсдаля або Тернера «око мандрує зображенням, отримуючи, так би мовити «кінематографічне враження», а у творах видатних мариністів «є низка послідовних моментів, які обдуреному оку хоча б тимчасово дають враження руху за принципом кінематографа»⁶. Взагалі малярство Нового часу вповні використовувало ту фундаментальну обставину, що, «будучи розчленованим і координованим всередині себе орнаментальним або зображальним ритмом, образ просторових мистецтв, виокремлений із безякісної однорідності абстрактного простору, вимагає часової затримки на собі, стадіального освоєння»⁷. Художник, імплікуючи у новоевропейське «обдурене око» «ілюзію руху», просувається у своїй творчості саме у напрямі такого стадіального освоєння картини, послідовного переміщення точки зору глядача в ній, що необхідно і супроводжувалося часовим ефектом, темпоральною ілюзією, яка набагато випереджає за своєю психологічною сугестивністю вказаний темпоральний же примітив.

Рейсдаль і Лоррен — майстри такої часової галюцинації (сюди належить додати і Ніколя Пуссена — і як пейзажиста, і як автора тих чи тих героїчних композицій). Зрештою, темпоральні ілюзії становлять необхідну складову всієї су-

ки новоевропеїського малярства і взагалі пластики — від Високого Відродження до маньєризму (скажімо, композиції болонської школи з її, за висловом Дж. Шмідта, «незвичайними позами», підкресленою моторикою) і особливо Бароко (скульптура і архітектура Берніні-молодшого, що його статуї, за відомою мистецтвознавчою метафорою, не вміщаються на своєму п'єдесталі) і аж до Антуана Ватто, що його «Рекрути, які наздоганяють полк», з одного боку, і обидва варіанти «Відплиття на острів Цитери», з іншого, увійшли до традиційної обойми білякінематографічної «часової» парадигми європейського малярства, і з тим до Ежена Делакруа, що його ще Прудон хвалив за «енергію руху» (Сергій Параджанов, по суті, повторив той же комплімент, посиляючись на слова самого Делакруа, який, за власним визнанням, прагнув «написати не саму шаблю, а її блиск»⁸).

На околиці цього малярства необхідно зберігався і до краю перетворений темпоральний примітив (приміром, поєднання годинникового циферблата з тою чи тою скульптурною чи живописною композицією; пор. середньої руки гірський пейзаж невідомого німецького (?) художника зі львівської колекції митрополита Андрея Шептицького, пейзаж, у який дотепно вмонтовано реальний циферблат на «замковій вежі»).

Звернімо, серед іншого, увагу на те, що всі ці ефекти, всі ці хитрощі семіозису оточені трохи підозрілим семантичним полем: «ілюзія», «обдурене око», «тимчасове враження» і т. п. Від «пракінематографа» Тінторетто і Ватто, а потім Дом'є і Серова аж до кубістської трагічної карикатури на кінематограф жє і її «опартівського» епігонства (хоча б роботи Віктора Вазареллі або Бріджит Рейлі) — дистанція величезного розміру. Водночас вона на всіх своїх ділянках і етапах переконливо свідчить, що для особливо точного часово-просторового запису навколишнього світу потрібні фундаментальніші засоби, а не тільки дотепні семіотично-естетичні паліативи.

Це остаточно виявилось у генезі, розквіті і з тим подальших мутаціях імпресіонізму, який виник саме з метою фік-

сації часу у вигляді «миті» — пор. слова В. Брюсова про виключне значення «почуття миті»⁹ для його творчості, почуття, взагалі конструктивного для тієї доби «імпресіонізму в житті і мистецтві» (Ріхард Гаман).

На порозі 90-х років Клод Моне виставив п'ятнадцять картин, що зображали скирти у різні години дня, і відповідно кожна з цих годин відтворювала той чи той різночасовий ефект атмосфери і фактури. За словами художника, він прагнув до живописного закріплення «миттєвості», до відбиття свого роду «хронографії» добового часу.

Імпресіонізм взагалі прагнув відтворити саму оптику людського погляду на матеріально-речові стихії реальності, її відбиток на сітчатці людського ока, її шлях через його фоторецептори й світлочутливі мембрани у зорову область кори великих півкуль, — і відповідно, той час, упродовж якого відбувалася ця рецепція (пор. аналогічні серії художника — «Тополі», фасади Руанського собору, лондонські види, водяні лілеї в ставку біля його будинку і т. ін.).

Як відомо, часові устремління імпресіонізму сформувались почасти під впливом японської гравюри, що її слава в Європі 1870—1900-х рр. (у першу чергу Хокусая з його циклами на кшталт «Ста видів Фудзі») була такою незрозумілою і несподіваною для самої Японії: європейських художників вабила саме «ілюзія руху» у цій гравюрі, запис сезонного і добового часу в ній (по-нашому — це монтажні фрази, «монтажні записи»), який Ейзенштейн нарівні з давньояпонським жанром танка розглядав як одне з численних свідчень «пройнятості різноманітних царин японської культури суто кінематографічною стихією й основним нервом її — монтажем»¹⁰.

Якщо повсюдне захоплення в Європі XVIII століття Китаєм (так званий стиль «шинуазері» — китайщина) не мало особливого впливу на саму будову її естетичних структур, то японська гравюра надзвичайно сприяла становленню імпресіонізму, зокрема його підкресленої темпоральності.

Але й ця західно-східна естетична конвенція поряд з очевидними своїми успіхами мала наштотхнутися на семіотич-

ний край образотворчої фіксації часу. Виокремлюючи з нього ту чи ту «мить», імпресіонізм поряд з цим не міг відбити його недискретну природну тривалість. Бергсон уже на схилі імпресіоністської ери звертає увагу на безперестанне виробництво сучасником «майже миттєвих відбитків з реальності, що проходить», і з тим їх механічне розміщення «уздовж абстрактного невидимого становлення, що перебуває у глибині апарату пізнання» і що так нагадує філософові «кінематограф»¹¹, в іншому місці — у листі до психолога В. Джеймса, що його брат-письменник Генрі говорив про «страшний потік нашого часу», — Бергсон порівнює такі часові «відбитки» у механіці та фізиці взагалі з «якоюсь моментальною фотографією»¹².

Що ж, уже тоді, на початку століття, можна було знімати явища, тривалість яких дорівнювала 0,0005 секунди. У зв'язку з цим уже тоді вказувалося на можливість використовувати за допомогою фотографії принцип «подовження часу, його скорочення і навіть повної зупинки»¹³. При бажанні можна було б обрахувати час і імпресіоністської «миті» (що її тривалість, зрештою, всі ми знаємо-відчуваємо інтуїтивно), однак і без цих обрахунків (здається, психологами так і не проведених) зрозуміло, що вона трохи менша за вказане ж її «подовження». Отож, імпресіонізм — лише виокремлений «відбиток»-фрагмент світового часу, ті чи ті його «атоми» та інші мініатюри.

Колись, ще на порозі раціоналізації світу, найвишуканіші інтелекти західного середньовіччя бавилися, за словами дослідника, «граничною деталізацією понять градації часу», про які пишуть тогочасні вчені. Гонорій Августодунський (XII ст.) виділяє до крайнощів здрібнені долі години: вона складається з 4-х «пунктів», 10-ти «хвилин», 15-ти «частин», 40-а «моментів», 60-ти «знамень» і 22560-ти «атомів»... Такого роду «атомізація» часу, що веде свій родовід ще до Лукреція, пов'язана з розумінням його як реальності одного роду з речами: середньовічні автори уподібнювали «атоми часу» «атомам тіла» і «атомам числа»¹⁴.

Цей схоластичний міф про дискретність часу, створений культурою ніби у запас, з початком імпресіоністської ери

до певної міри став її сутністю, що полягала саме у пошуках такої «здрібненості» часу і відповідним чином художніх засобів до фіксації віднайдених часових мініатюр. Імпресіонізм — це ніби особливий циферблат новоєвропейського відчуття часу, на якому у продовження згаданої схоластичної інтуїції проступає саме згадана вельми дискретна «здрібненість» часоподілу.

Якщо імпресіоністичне малярство фіксувало ту чи ту позначку індивідуального психологічного часу, то скульптура тієї епохи — власне динаміку, кінетику людського тіла (і почасти супровідних йому фрагментів матеріального світу). Принаймні, О. Ренуар говорив про Е. Дега: «Після майстрів Шартра я бачу тільки одного скульптора — Дега. Творцям соборів пощастило дати уявлення про вічність. Дега знайшов спосіб виразити недугу нашого століття — я маю на увазі рух»¹⁶.

Характерно, що Дега-скульптор принципово не відливав своїх робіт у бронзі, вважаючи цей матеріал «створеним для вічності» (а йому був потрібен саме час), і чи не першим серед сучасників повернувся до традиції фарбованої пластики (принагідно зауважимо, що, на думку Шпенглера, фарба на поверхні архаїчних торсів неодмінно надає їм якихось часових характеристик). Більше того, сучасний дослідник, спостерігаючи як «Дега відмовляється від літературщини і зображає фізичні дії немов у чистому вигляді», твердить, що деякі його статуетки «є немовби кінематографічним розгортанням у часі одного й того ж багнетного руху»¹⁷.

Згаданий празький теоретик-авангардист Карел Тейге, досліджуючи безпредметне кіно, взагалі твердив, що принцип руху у сучасному мистецтві, — зокрема руху у власне кінематографічному значенні — «веде до Родена»¹⁷. Справді, роденівські статуї, як і барокові, «не вміщуються» на своєму п'єдесталі, але необхідно на ньому залишаються. Навіть у найдинамічнішій пластиці, що нею є творчість Дега і Родена, очевидний семіотичний край її кінетичних зусиль — як він очевидний у темпоральних зусиллях імпресіоністського малярства.

Історію пластичних мистецтв після Родена і Сезанна можна витлумачити як надзвичайно інтенсивне просування цих мистецтв саме у напрямі часу, тих чи тих темпоральних відтворень.

Імпресіонізм сьогодні постає як одна з численних спроб таких відтворень, як особливий семіотичний виворіт «ілюзії руху», що повнить новоєвропейський живопис від Ренесансу і далі, ілюзії, що її теоретик раннього маньєризму Дж. П. Ломуццо (1538—1588) із загадковою проникливістю назвав «ідеєю часу» у малярстві.

Постімпресіоністична доба при всій розмаїтості своїх естетик, технік і манер уявляється цілісним семіотичним феноменом, спрямованим у бік цієї ідеї. По суті, це спроба «іконізму», до цілковитої трансформації у «символізм» з необхідними наслідками у вигляді «геометризму» (ательє художника відтак часом нагадує лабораторію вченого — досить пригадати мистецтво Сезанна, цю видатну геометрію у фарбах), спостереженої Воррінгером «абстрактності», вкрай геометризованої ж «кінетичної перспективи», що їх остаточно, сказати б, стратегічним наслідком стає своєрідна спектроскопія кольору, запропонована Кандинським, елементарна планіметрія супрематизму і взагалі, якщо пригадати жорстку формулу українського авангардиста Олександра Архипенка, інформаційно-естетичним «банкрутством» мистецтва, бо ж «далі починається геометричний орнамент... що годиться для шпалери»¹⁸.

Отож, намагаючись відтворити часову стихію і її головну ознаку — рух, — авангардистський екстремізм, покоління Брака і Делоне, завели малярство у семіотично заборонену для нього зону, у несумісні з ним антисвіти, де його специфічна матерія руйнується буквально на наших очах. Пізня модерністська традиція остаточно знецінює кубістську ностальгію за часом і рухом, вдаючись до цілком семіотичних перцептивних ефектів, що зацікавляють швидше офтальмолога, аніж мистецтвознавця — ще раз пригадаємо наївні спроби «опарту» відтворити нестатичне¹⁹.

До речі, у європейській цивілізації ще задовго до авангарду мала місце ніби мініатюра тієї ж семіотичної

проблеми — відтворення руху і часу на основі підкреслено геометризованого і вже зовсім асемантичного зображення, — сказати б, на ігровій околиці цієї цивілізації (за загальним визначенням, ця «ігротека» десятиліттями, а то й століттями зберігала про запас найсерйозніші знакові інтуїції останньої).

1816 р. англійський фізик Д. Брюстер мимохідь сконструював пристрій, що його можна зарахувати до тих знарядь людського вжитку, які від Бароко до Карла Маркса мали характерну назву «філософських інструментів» (від компаса, годинника і далі, через мікро- і макроскопи, до фотографії — так, «винахід Дагерра» у чернетках до «Капіталу» названий як останній у ряду «філософських інструментів»), бо ці прилади оперували знаками і взагалі інформацією.

Отож, йдеться про калейдоскоп, що його ж у перші дні після винаходу продали у кількості близько двадцяти тисяч штук: масова свідомість, як і належить їй, сповна оцінила тоді цей крихітний, але доволі вишуканий синтез зображення й «оповіді», що розгортається у часі, відбиваючись на «екрані» калейдоскопа. Реальні предмети ж на дні калейдоскопа — від кольорових папірців чи камінців до діамантів, що їх, за відомою легендою, кинув на те дно багатій, загіпнотизований тим «екраном», — тут одразу ж «геометризуються» і ведуть стільки ж нескінченну (геометричні конфігурації на цьому «екрані» щоразу і принципово абсолютно неповторні), скільки ж і асемантичну «розповідь».

За Лотманом, калейдоскоп — це ніби найголовніша модель візуальної оповідності: «Асемантичність його, у даному випадку, лише допомагає виявити механізм розповіді, що в її основі лежить не синтагматика елементів у просторі, яка неодмінно супроводжується збільшенням обсягу тексту, а внутрішня трансформація і наступне поєднання у часі»³⁰. Якщо пригадати відомий образ Андре Мальро — «уявний музей» планетарної мистецької суми світового авангарду з його «уявними світами», — це ніби мегалічно, стратегічно збільшений той «екран» з його принциповою

асемантичністю, абстрактними формами, наближеними до того чи того геометричного ідеалу і нескінченним ледь не конвейером відповідних зображень (тут справді присутній нескінченний евристичний, індуктивний простір для математичного описання-узагальнення цих форм на основі теорії катастроф).

До речі, деякі наші сучасники — від консерватора Вінстона Черчілла до марксиста Михайла Ліфшиця, що для них однаково Пікассо був катастрофою в історії новоєвропейського зображення, — цю історію тлумачили саме як невпинне наростання семіотичної катастрофи (хоча сам термін «семіотика» для покійного М. О. Ліфшиця був неприйнятним як такий, що пов'язаний із декадентською, на його думку, гносеологією «поруйнованого розуму» XX століття).

Залишаючи поза увагою соціологічні та етичні аспекти проблеми такої інволюції зображення, повернемося до теоретичних першоспроб його осмислення, зусиль, спрямованих на створення його елементарної семіотичної онтології, його власне знакового буття.

Вже Леонардо енергійно розмежовував і відокремлював «одномоментність» малярства, що його другою стороною стає його ж «вічність» (eternità), і поезію та музику з їх цілковитою часовою залежністю (див. зокрема «Трактат про малярство», 21, 23, 27, 29, 31в, 32²¹).

Згодом цей суто семіотичний водорід поглибив і розширив Лессінг. Його «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» висвітлив цю «межу» сліпучими променями тодішнього тверезого й точного німецького просвітницького розуму, ще не потьмареного ірраціоналістськими галюцинаціями. «Лаокоон» — найпопулярніший і найглибший семіотичний трактат в історії культури, поки що неперевершений рекорд інтелектуальної витонченості, який нагадує про те, що він сучасний Моцартовим сонатам і такий же досконалий у своїй довершеності математичній думці Леонарда Ейлера.

Окрім того, «Лаокоон» також ніби осяяний зсередини вогнями двірцевих свят німецького рококо, до яких тоді на

короткий час «силою речей» (улюблений троп Просвітництва) був допущений різночинець Лессінг...

Ця книга, позначена сонячною зрілістю європейського розуму, назавжди залишиться на уявному циферблаті семіотичного годинника людства — там, де його стрілка впри- тул підійшла до можливості возз'єднання розчакнутого знакового всесвіту.

На перший погляд, таке твердження може видатися парадоксальним. Адже йдеться про дослідження, що в ньому невідомо точно позначені знакові межі між поезією і малюванням, про дослідження, яке віртуозно-аргументовано спростовує «блискучу» антитезу грека Симоніда про живопис як своєрідну поезію («німа поезія») і поезію як своєрідний живопис («живопис, що говорить»). Проте «Лаокоон» об'єктивно звернений не лише у минуле, а й у майбутнє знакової творчості.

Лессінг розуміє невідворотність фундаментальної дихотомії мистецтва на поезію, що здійснюється у часі, і на образотворче начало, що розгортається у стихіях просторових. Але це розуміння тут настільки глибоке й повне, що при уважному читанні «Лаокоона» виникає особливий евристичний ефект, ніби альтернативний авторському задуму: в умовах абсолютного знання згаданих семіотичних меж (у сучасних термінах — між знаком-символом і знаком-іконом) разом з енергійним нормативним «наказовим способом» великої книги, яка вимагає не змішувати еклектично те й інше, мимоволі виникає — ніби в «умовний спосіб» — думка про можливість нееклектичного, переконливого, органічного поєднання обох знакових рядів.

Власне, Лессінг дещо з несподіваного боку поставив перед культурою завдання: віднайти у семіозисі зв'язок між простором і часом, що розпався, або, кажучи одверто, винайти кінематограф, який поєднує у своїх знаках, на своїх семіотичних осях ці онтологічні першокоординати світу.

Зрозуміло, що культура завжди прагнула до того чи того вирішення цього колосального завдання, винаходячи відповідним чином тисячі й тисячі найдотепніших способів

такого поєднання. Так, добуржуазні епохи — від докласової доби до середньовіччя, — позначені суворою конвенційністю (тобто «домовленістю» колективно-універсального характеру), жорсткою примусовістю всіх їх соціальних та світоглядних правил, не вагаючись, підпорядкували їм усю суму суспільної свідомості, а вона внаслідок цього слухняно вбирала в себе ті чи інші знакові конвенції, за якими простір і час сміливо поєднували у комбінаціях, уже геть незрозумілих для свідомості пізнішої, «сучасної». Приміром, це своєрідна «подвійна експозиція» у малюнках австралійського аборигена, що на них, якщо пригадати пастернаківські рядки, «образ входить в образ» і «предмет січе предмет», або темпоральні примітиви вже з іншого, ближчого до нас боку архаїки (згадані наївні ілюстрації Боттічеллі до твору Данте).

Таких прикладів можна навести силу-силенну — у своїй сумі вони фактично складуть усю історію архаїчного мистецтва, створять ніби «анти-Лаокоон», розлогу систему безнастанних порушень тих меж, що їх так різко й категорично визначив Лессінг. Історію цього мистецтва — від його первісного белькотання до того періоду, коли середньовіччя переступило в Новий час, — можна було б саме систематично описати як безперервну боротьбу в його знаках простору й часу. Розповісти про всі колізії цієї боротьби — означає переповісти всю його історію.

Проте всі ці часово-просторові синтети були, власне, особливими знаковими паліативами. «Досучасна свідомість», загінотизована всілякими «конвенційностями», в автоматизмі родового існування ще цілком мирилася з ними, але в умовах Нового часу, який піддає постійному «фаустівському» сумніву будь-які табу, імперативи і нормативи, це вже стало неможливим.

У зв'язку з цим цікава доля і згаданих часових ефектів у новоєвропейському живописі — естетичне почуттядесь починаючи з постімпресіонізму вже не могло задовольнитися ними саме як паліативами, оптичними ілюзіями «обдуреного ока». Для точного просторово-часового

«запису» навколишнього світу потрібні були фундаментальні засоби.

Саме над ними — невдовзі після Лессінга — й розпочала роботу європейська культура, але вже не лише естетичну, а й суто технічну. Ця робота за своєю метою була такою складною і відповідальною (адже підбивався підсумок усього попередньому знаковому розвитку), що часто здійснювалася європейською технологією ніби інстинктивно, іноді на її периферії, де ще залишилося місце для певних «божевільних ідей», усунутих завдяки своїй надмірній парадоксальності та ексцентричності з її тодішніх центрів.

Ідеться, зокрема, про таку «неканонізовану» лінію в історії технічної думки, як створення в минулому столітті багатющої «ігротеки», що її постійним наскрізним сюжетом стає поєднання на технічній основі простору й часу. У газетно-журнальній *miscellanea* («мішанині») тієї епохи безперестанку з'являються повідомлення про появу іграшок і забавок такого ґатунку.

Одним із найвідоміших епізодів такого винахідництва і був калейдоскоп, сконструйований Д. Брюстером, так само як незліченні «рухомі» картинки й панорами, що в тодішніх луна-парках передували видовим стрічкам Люм'єрових «ловців кадрів» (сюди належить і згаданий львівський пейзаж із замком, що у його вежу вмонтовано дзигар — справжній діючий годинник: свого роду семіотичний рекорд «темпорального примітиву»).

Наприкінці цієї майже сторічної «гри» й виник «кінетоскоп» Т. А. Едисона (до речі, він захоплювався згадуваним Д. Брюстером), сконструйований ним виключно для ярмаркових, розважальних цілей, але який водночас містив уже майже всі головні принципи подальшої кінематографічної техніки, що потім переклала їх на більш точну інженерну мову. Наївний, геть позбавлений гуманітарної заправки американець сприйняв свій винахід як технічний жарт, інженерний дотеп, не здогадуючись, що цей пристрій перебуває ніби перед самим порогом нової доби в історії культури.

Обстежуючи цю «ігротеку», яка десятиріччями зберігала таку важливу знакову інтуїцію цивілізації, не можна не пригадати ідею голландського мислителя Й. Хейзінги про культуру як про Гру. Далеко не переконлива у відношенні до всієї культури, вона цілком придатна для розуміння власне «гри» — усіх великих та малих небуденних, святкових форм людської поведінки, сповнених щонайглибшого і щонайсерйознішого змісту. (Цікаво, що на схилку життя Жоржа Мельєса кінематограф виразно нагадав про свою генетичну спорідненість з іграшкою — саме іграшками торгував на паризьких вулицях напівжебрак Мельєс, викинутий із кіно його новою епохою...)

На другому ж полюсі культури, який необхідно уособлює найгучнішу серйозність її проектів, теж здійснюються евристичні роботи у напрямі часово-просторового мислення. Як уже згадувалося, саме того року, коли запрацювали кінокамера і кінопроектор Люм'єрів, підліток Ейнштейн провів свій перший «уявний експеримент», що передував спеціальній теорії відносності. Відтак було покладено ніби початок роботі над її апаратом, що його математичною основою стали праці Г. Минковського, аж до славнозвісної його промови «Простір і час», до створення у другій половині 900-х років чотиривимірного «простору Минковського» з гіперболічними характеристиками, що в них час постає як четверта координата. Подія у цьому просторі перебуває в чотирьох координатах — трьох просторових і одній часовій. Отож «псевдоевклідова геометрія» Минковського віднині рішуче по-новому «записувала» світ — у єдності двох його фундаментальних першоознак (пор. зв'язок часу і простору в окремішній теорії відносності, вперше сформульованій Ейнштейном 1905 р.).

Характерно, що в ту епоху самого Лессінга згадували зрідка — і переважно у загальному, зокрема соціологічному, аспекті його спадщини (див. марксистську «Легенду про Лессінга» Франца Мерінга, ще з'явилася 1893 р.). Проте поряд з такими інтерпретаціями Лессінга, що чергувалися з одвертим його замовчуванням, — зумовленим, на

думку Томаса Манна, висловлену у ювілейному нарисі про письменника («Пам'яті Лессінга», 1929 р.), повсюдною ірраціоналістською атмосферою, що в ній проблематизується просвітницький «розум», — саме в ті роки і виникають різного роду ніби маргіналії до «Лаокоона», ніби особливого роду семіотичні коментарі до окресленої у ньому чіткої знакової дихотомії.

Справді, та епоха своєрідно, але жорстко довела, що весь діапазон образотворчих засобів відтворення часу — від темпорального примітиву через «ілюзії руху» класичного малярства до часових спецефектів авангарду — не в змозі онтологічно подолати «межі» мистецтв, віднайдені Лессінгом. Згаданий примітив залишився серед інших досучасних знакових конвенцій архаїки, з вичерпанням класичного канону у малярстві припинилися й «ілюзії руху» в ньому, авангард же у своїх перетвореннях «знака-ікону» на «знак-символ» (Лессінг, ніби абсолютно попереджаючи прийняту нами класифікацію Ч. С. Пірса, також відповідно поділяв усесвіт семіозису на знаки «природні» і «довільні», пор. «слова і матеріальні знаки») рано чи пізно доходив до останніх інформаційних меж символічності — від епатажної «композиції» кубіста у вигляді його підпису на незайманому білому полотні до «чорного» і навіть «білого» квадратів на «білому» тлі до характерного зізнання Пікассо Клоду Руа: «Якби я був китайцем, то став би не художником, а письменником: я б записував свої картки»²² (тут саме характерні як несподівана «літературщина» художника, що колись дала підставу М. Пуніну для, здавалося б, ексцентричного порівняння його з «будь-яким передвижником», так і повний збіг ним сказаного із загальносеміотичною тенденцією до перетворення зображальних знаків на знаки-символи, наприклад, «поступовий рух від піктографії до ієрогліфічної писемності», що так цікавив Ейзенштейна і був покладений в основу семіотичних досліджень Вяч. Вс. Іванова).

Отож, мистецький розвиток на зламі століть парадоксальним чином остаточно довів правоту Лессінга і тим

самим поставив цивілізацію перед необхідністю якогось іншого, альтернативного попереднім, способу до подолання вказаної в «Лаокооні» «межі» — подолання, що його семіотична мініатюра здійснювалася у згаданій європейській «ігротеці», а вельми абстрактне, проте математично бездоганне розв'язання цієї проблеми постає вже в тогочасному авангардистському природознавстві²³.

Кінематограф народився саме на перетині всіх цих тенденцій — і кризової, здійснюваної у напрямі «геометричного орнаменту» (чи то іншої «асемантичності»), за словами Олександра Архипенка, еволюції-інволюції новоевропейського зображення, інстинктивного (а подекуди й доволі усвідомленого) розуміння того, що за свої означені колись у «Лаокооні» семіотичні кордони мистецтво може вийти лише за рахунок самої деструкції своєї матерії, свого екстатичного і ексцентричного саморуйнування, прикладів якого так багато нагромадила новітня історія (згадувана Плехановим «криза неподобства»). Так само появі кінематографа сприяли технічні і технологічні спроби відтворити єдність простору й часу засобами вже не естетичними, а суто інженерними, майже синхронними за своєю хронологією своїм витонченим формально-математичним відповідникам у вигляді фізики Ейнштейна і математики Минковського.

Ейзенштейн появу кінематографа чітко визначив як діалектичну полеміку з Лессінгом, як історично необхідне подолання його семіотичних антиномій (нагадаємо у зв'язку з цим, що автор «Лаокоона» — один із фундаторів німецької філософської діалектики: див. його передсмертний твір «Ернст і Фальк», сповнений тих чи тих діалектичних інтуїцій): «...Малярство залишилося безпорадним у закріпленні повної картини явища у всій його пластичній багатобічності (нюансів і образів цих спроб — грандіозна кількість). На площині це завдання виконав лише кіноапарат»²⁴.

Характерно, що молодий Ейзенштейн, ніби продовжуючи свою майбутню тезу про специфічну часову «безпорадність» малярства, сполучає кінематограф з природною

мовою, водночас підкреслюючи його несхожість з просторовими мистецтвами. У статті «Бела забуває ножиці» (1926) він писав: «Символіку кіно — власну його символіку — треба, як не дивно, шукати не в ряду мистецтв образотворчих і просторових (живопис і театр).

Розуміння кіно тепер вступає у «другий літературний період». У фазу наближення до символіки мови (тут і далі виділено автором. — В. С.). Мовлення. Мовлення, що передає символічний сенс (тобто не буквальный), «образність» — цілком конкретному означенню — через невластиве буквальному — контекстне зіставлення, тобто... монтажем»²⁵.

За цим постулатом Ейзенштейна, хай і позначеним певним полемічним перебільшенням, уже стоїть, у термінах Юрія Тинянова, «новий зір», новий погляд на знаковий процес у людській культурі. Адже треба було бути Лессінгом, щоб говорити про поезію і «певною мірою» про «інші» споріднені за своєю семіотичною технікою мистецтва як про такі, де «наслідування» здійснюється у часі»²⁶. І треба було бути Кіркегором, щоб віднайти часову першооснову самої основи цього наслідування, природної мови: «Мова включає в себе час у ролі свого складового елемента; відповідним чином елементом інших засобів вираження є простір»²⁷.

Сучасне мовознавство, продовжуючи цю інтуїцію, вказує на фундаментальну особливість зв'язку мови з часом — вона ніби відвойовує його у просторі: «Специфіку мови у ряду семіотичних систем визначає та кардинальна обставина, що мовний вираз перекладає простір у час». У стихіях же просторових художніх зусиль час є ніби вторинним: «Час є відносно мало релевантним для образотворчого мистецтва», хоча тут і «має місце принципово більша (ніж в інших видах мистецтва) свобода у виборі часу»²⁸.

Цю істину вже добре розуміла остання генерація східноєвропейського авангарду — на відміну від своїх попередників-футуристів з їхнім наскрізним для тієї доби пафосом синкризи слова і зображення, зокрема поезії і малярства, їх знакового взаємопроникнення:

Пространство — гласных,
Гласных время!..

.....

Пока поэт соединитель,
Противоположностью звеня.

Давид Бурлюк²⁹

Відповідним чином уже на початку 20-х років той же Ю. Тинянов, посилаючись, зокрема, на те, що «описова поезія і алегоричне малярство закінчилися революцією Лессінга», надзвичайно різко висловлює неприйняття книжкової ілюстрації, підкреслює несхожість різних знакових стихій: «Ми живемо у вік диференціації діяльностей. Танцювальне ілюстрування Шопена і графічне ілюстрування Фета заважає Шопену і Фету, танцю і графіці»³⁰.

Водночас Ю. Тинянов виявив напружену «візуальність» Брюсова, який «вводить образи речові (як колись робив Державін)», «охоче вживає «пластичні», простіше скульптурні образи». Брюсовський пейзаж, пише дослідник, позичений «із сучасної йому скульптури і живопису». У першій книзі поета «уже є «малюнок тушшю» («Прокажений»), «гравюра» («Левиця серед руїн»), «бронзова статуетка» («Жрець»), жанр офортів, що їх культивували західні символисти. На відміну від Бальмонта з його орієнтацією на музику для Брюсова характерна орієнтація саме на малярство і пластику. Ю. Тинянов звертає увагу на поетове тяжіння до малюнка, ледь «обведеного пунктиром» («До черниці», «У старому Парижі»), на те, що в наступній збірці з'являється «відділ портретів» («Улюбленці віків») і взагалі на «один й той же нерухомий план» усіх подальших брюсовських поетичних книжок³¹.

Варто нагадати, що В. Брюсов для покоління Ю. Тинянова — персоніфікація неприйнятного для неї мистецького спрямування, уособлення того, що левівський теоретик Борис Арватов назвав у своїй статті про В. Брюсова «контрреволюцією форми»³². Тому Тинянов-літературознавець, обраховуючи загальну структуру брюсовської поезії, виконує, у термінах того ж Арватова, соціальне замовлення Ти-

нянова-критика з його абсолютною незгодою з «описовою поезією», що була анахронізмом вже у часи «революції Лессінга». З авангардистського погляду, брюсовська «контрреволюція форми» полягає не стільки у відстороненій від сучасності семантиці поета-«архаїста» (розгромна критика Арватова, до речі, зосереджувалась на брюсовській «революційній» поезориториці), скільки в його фундаментальному естетичному дефекті, у його помилковій орієнтації на малярство й пластику як художньо безперспективній³³.

Парадокс полягає в тому, що сам В. Брюсов ще в 900-х роках чітко розмежовував мистецтва за їх знаковою першосубстанцією — і водночас намагався, уже у дусі часу, поєднати у них час і простір, виказуючи очевидне знайомство з «Лаокооном». «Театр дає ніби статуї, але пофарбовані у всі кольори дійсності... — говорив він у лекції «Театр майбутнього» (1907). — Театр — це картина, але рухома; це — музика, але втілена у конкретні образи; поезія — але зрима. Інші мистецтва, користуючись різними матеріалами природи, перетворюють їх для своїх цілей. Живописець відтворює світ просторовий, світ трьох вимірів на пласкому полотні лініями і плямами фарб. Поезія відтворює ті ж самі предмети, що мають вагу, колір, запах, — за допомогою абстрактного знака: за допомогою слова. Музика передає зовнішнім звуком те, що позбавлене звучності й таїться всередині нас: почуття і думку. А на сцені все те ж, що й у житті: м'язи, щоб рухатися, горлянка, щоб кричати, очі, щоб висловлювати настрій»³⁴.

Отож, В. Брюсов мав добре теоретичне уявлення про знакові «межі» між мистецтвами! Проте у своїй художній творчості він, як бачимо, постійно і по-своєму послідовно переступав їх — у бік, табуйований ще Лессінгом що й блискуче було зафіксовано Ю. Тиняновим у його критико-естетичному процесі проти поетової «контрреволюції форми». Але, зрештою, російський поет тут продублював певні маршрути загального літературного розвитку — десь від романтизму з його тісною взаємодією словесного і образотворчого через реалізм і натуралізм до того ж таки символізму.

Відомо, що європейська культура дев'ятнадцятого століття орієнтується переважно на літературу у всіх її жанрових вимірах. Всі інші засоби і способи знакотворчості перебували, по суті, десь на її периферії. Освальд Шпенглер якось сказав про «нордичні нагромодження письменства» як один із найважливіших складників європейських інтелектуальних ландшафтів минулого століття. Слово, саме слово, стає одним із найважливіших або, може, навіть найважливішим інструментом цієї культури — і переважно друковане слово. У першій половині XIX ст., зрештою, певну роль відігравало й усне слово. Так, його висока питома вага доволі помітна у російській культурі карамзінської та пушкінської доби. Проте потім як у російській, так і в інших культурах значення усного слова вочевидь стрімко падає, поступившись місцем саме слову друкованому.

Про цю диктатуру художніх творів письменників у культурному житті минулого століття написано переконливо і багато. Зокрема, неодноразово вказувалося на те, що десь до імпресіоністів «література навернула у рабство пластичні мистецтва» (С. С. Аверінцев), що переважно красне письменство визначило естетичне обличчя образотворчого мистецтва, виключну тут роль сюжету — роль, можливо, навіть вирішальну.

Звичайно, та епоха дала людській культурі багато обдарованих, ба навіть геніальних художників (пригадаймо хоча б барбізонців або Делакруа). І все ж таки слова про перебування пластичних мистецтв у літературному «рабстві» значною мірою справедливі.

Якось вийшло так, що саме друковане і писемне слово стали тим стрижнем, навколо якого організуються духовні зусилля тогочасної європейської людини. Усе те найважливіше, що відбувалося у тогочасній історії, усе найважливіше, що діялося у загальносуспільному та приватному житті, негайно віддзеркалювалося саме у слові, отримувало відгук саме в красному письменстві.

Уже перша третина XIX століття на Заході позначена беззаперечними успіхами літератури. Це була доба, коли

європейське письменство піднялося на ті верховини, що їх можна порівняти лише з найквітучішими періодами в історії світової літератури. Розквіт романтизму, народження реалізму, поява цілої фаланги блискучих письменницьких талантів — усе це засвідчувало, що тоді мала місце одна із найщасливіших епох в історії літератури.

Разом із тим очевидно, що загальний рівень образотворчого мистецтва тих часів вочевидь нижчий від загального рівня літературного розвитку.

Так, у німецькій літературі тоді мали місце явища справді епохальні: пізній Гете, німецький романтизм, Гайне, Геббель. Мистецтвознавці намагаються віднайти образотворчі еквіваленти цих явищ — і, по суті, не знаходять. Справді, Каспар Фрідріх був видатним пейзажистом, у його витворах виразно постають основні ознаки романтичного світовідчуття, але разом з тим це, зрозуміло, далеко не таке грандіозне явище, як його літературний відповідник — німецький романтизм. Не доводиться говорити, що Гайне взагалі не знає свого образотворчого адеквату. Більше того, то був власне період певного занепаду у німецькому малярстві (пригадаймо хоча б анемічних «назарейців» — особливий напрям у німецькому мистецтві тих часів). Здавалося б, Париж 10—40-х років жив украй напруженим мистецьким життям. Нескінченні вернісажі були у центрі уваги парижан, зокрема такого рангу, як Стендаль або Бальзак. Але наскільки ці події французького мистецького побуту програють у порівнянні зі справді грандіозними подіями французької літератури... Можна говорити також і про те, що англійське образотворче мистецтво після Тернера, по суті, не залишило по собі нічого особливо виразного у національній пам'яті.

Отож, усі зусилля європейської культури зосередилися навколо літератури, її найголовнішого комунікативного знаряддя — друкованого слова, що під його знаком і розгортається уся тодішня культура. Тогочасний художник, навіть талановитий, завжди відчуває свою ніби вторинність, свою «васальну» залежність від «сюзерена» — красного письменства.

Не важко переконатися, що тогочасна мистецька критика помічає в образотворчих мистецтвах здебільшого фабулу — навіть не сюжет... Пересічна стаття про який-небудь вернісаж тих часів буквально рясніє переказами цієї фабули, найвним дилетантським переліком лише «літературних» оз-нак картини, гравюри тощо. Можна сміливо говорити про те, що тоді про образотворче мистецтво цікаво писали переважно самі художники — пригадаємо хоча б теоретичну спадщину Ежена Делакруа, багату різного роду цікавими та глибокими думками.

Недивно, що тогочасна людина поступово починає хворіти на, сказати б, свого роду короткозорість, її мистецький зоровий потенціал помітно падає у порівнянні з XVIII століттям. Не таємниця, що першокласні письменники тих часів іноді мали нещастя захоплюватися такими витворами скульптури або малярства, що їх художній рівень був менш аніж скромний. Так, деякі письменники (так само, як і більшість їхніх читачів) вважали датського скульптора Торвальдсена великим (див. «Художника» Т. Шевченка). Безперечно, Торвальдсен посідає помітне місце в історії скульптури — помітне, але не більше. Зрештою, є багато інших свідчень про рівень тогочасних смаків та вподобань в образотворчій царині.

Чи не найкраще це засвідчує, зокрема, повсюдний низький рівень ілюстрації. Пушкін нещадно висміяв ілюстрації до «Євгенія Онегіна», що з'явилися в «Невском альманахе». Проте його великі колеги (приміром, Бальзак) залишили поза увагою бездарні ілюстрації-гравюри, що з'явилися на форзацах їхніх книг, були розкидані по всьому тексту цих книг.

Зрештою, уже тоді мали місце численні спроби подолати «сліпоту» чи «короткозорість» тогочасної культури. Йдеться не стільки про найвидатніших художників-ілюстраторів (пригадаємо, наприклад, Крукшенка або Доре), скільки про спроби іншого порядку.

Упродовж кількох десятків років — аж до появи перших фотографій — були надзвичайно популярні, скажімо, так

звані «кіпсеки» — грубезні альбоми гравюр або літографій, присвячених тій чи іншій тематиці. Це були перш за все зібрання пейзажів — не умовних, а географічно цілком реальних.

Так, у 10—20-х роках XIX ст. у Франції з'явилися кілька з поліграфічного боку першокласних «кіпсеків», які доволі відбивали своєрідність французьких ландшафтів від Бретані до Ніцци. По суті, це була хоча й наївна, але по своєму цікава спроба подолати літературне «засилля», подати інформацію про світ не лише мовну, але й візуальну.

«Кіпсеки» в ту епоху посідали те місце в тогочасному побуті, яке у нашому десь на зламі 40—50-х посідає телеприймач. «Кіпсеки» коштували надзвичайно дорого і були доступні лише заможним верствам. Разом із тим вони викликали у суспільстві повсюдний інтерес (пригадаємо, як юна пансіонерка Емма Боварі їх розглядає під час свого перебування в монастирі).

Звичайно, були ще й інші способи боротьби проти згаданої «сліпоті». Наприкінці XVIII ст. виникає літографія, що її один сучасник на диво влучно назвав «гравюрою для бідних». Справді, літографія внаслідок порівняної технічної легкості свого виготовлення з 10-х років XIX ст. розповсюджується в усіх країнах Європи зі справді дивовижною швидкістю.

Так, відомий російський вчений фон Шиллінг у 1817 р. був спеціально командирований за кордон для вивчення літографічної справи, а після повернення до Петербурга влаштував там зразкову літографічну майстерню. Затим у 30—40-х роках літографія у багатьох її різновидах усталено входить у російський побут, у першу чергу демократичний.

Тоді ж набуває надзвичайного поширення і ксилографія (ця гравюра на дереві — чи не найдемократичніший і найдоступніший різновид гравірувальної техніки). Десь у 20-х роках в Європі були буквально сотні і сотні гравірувальних майстерень, у яких кваліфіковані художники виготовляли у величезній кількості ксилографії. Уже Бальзак звернув

увагу на те, що його сучасник-парижанин за рік перегортає величезну кількість різного візуального матеріалу — у першу чергу йшлося, зрозуміло, про літографію і ксилографію.

Звичайно, усе це аж ніяк не зупинило льодолам тогочасної літератури, але, принаймні, якимось урівноважувало у суспільній свідомості очевидне зусилля друкованого слова — і слова взагалі. Про певну наївність усіх цих «візуальних диверсій» проти літератури свідчить, скажімо, такий факт: у 10—20-х роках у Франції був надзвичайно популярним романіст д'Арленкур. Усі його романи обов'язково виходили із заставкою, що на ній в одній площині були зображені автор і... його герой. Звичайно, це були не більш аніж паліативи проти згаданого засилля. На виднокрузі європейської культури слово у всіх своїх вимірах різко переважає. Отже, погрібно було знайти такі «знаки», які хоча б почасти могли відтворювати для тогочасної культури повний позалітературний простір. І гравюра, і навіть літографія забезпечували тодішній культурі лише «мікропростір». Дещо змінилося — і змінилося доволі суттєво — з появою фотографії, яка викликала справжню інформаційну революцію у людській культурі.

Річ у тім, що фотографія вже самою своєю присутністю в останній необхідно посилювала прагнення тогочасної літератури до «візуальності», власне, відтворення суто словесними художніми засобами простору з усією сумою природної і людської предметності в ньому. Європейський реалізм добре розумів цю необхідність — як у зв'язку з певною загрозою «натуралістично-фотографічного» копіювання дійсності, що його Достоевський прямо уподібнював фотографічному процесу (в етюді «Оповідання М. В. Успенського» йдеться про белетриста, вельми схильного до відтворення цієї дійсності родом певної «машинальності», на шляху оречевлення, створення механічної предметної суми), так і в напрямі унікальних, суто інформаційних і почасти навіть художніх можливостей фотографії (скажімо, драма в романі того ж Достоевського зав'язується з появою фотопортрета героїні — див. «Ідіот»).

А взагалі літературний розвиток минулого століття, що наприкінці його О. М. Веселовський знов-таки порівнював реалізм з «фотографічністю» (і обіцяв десь у наступному, тобто нашому столітті, появу такої літературознавчої епістемології, яка спостереже певну цілісність і системність у цій «фотографічності»), можна визначити як поступове наростання «візуальності» в літературі — збільшення (скажімо, за допомогою метонімічної техніки свого письма, добре вивченої Р. О. Якобсоном). Розглянемо кілька прикладів цієї «візуальності».

Відомий російський радянський літературознавець і белетрист Л. Гроссман назвав свою книгу про театральні впровадження Пушкіна «Пушкін у театральних кріслах» (Л., 1926). Відповідним чином сьогодні можна запропонувати тему «Пушкін у кінозалі»... Відразу ж зазначимо, що в ній ішлося б не про екранізацію пушкінських творів (попри численність цих екранізацій, серед яких, на жаль, майже немає вдалих), а про ті сузір'я пушкінського космосу, які вже цілком вписуються у «галактику Люм'єрів» або принаймні вже наближаються до неї.

Характерно, що ці особливості пушкінської поетики дослідницьке око вгледіло лише після того, як воно достатньо натренувалося у кінозалі. Невипадково відповідні дослідження (скажімо, С. М. Ейзенштейна) рясніють кінотермінологією — саме нею, а не кінометафориною, — надзвичайно доречною, що свідчить, сказати б, про кіносвітанок у пушкінській творчості, у першу чергу, у прозі.

На часі створення «візуальної історії» російської (як, зрештою, і будь-якої іншої) літератури, об'єктивної і добре продуманої історіографії авторської і неавторської «точки зору» — від староруської словесності до Горького, ніби «історії ока» у різних літературних традиціях. Зрозуміло, окремі дослідження такого типу вже є, але вони потребують того, що в старовину називали «зводом» — ретельної і досконалої систематизації.

На нашу думку, чи не найцікавішим розділом у такому уявному дослідженні був би період від Карамзіна до Пуш-

кіна, коли російська література з надзвичайною переконливістю й енергією намацувала і прокладала шлях до нового, об'єктивного, немістифікованого — реалістичного — бачення світу, його просторово-часового освоєння.

На цьому шляху особливе місце посідає стрімке зростання саме просторово-візуального коефіцієнта в літературі, невтомний тренаж письменницького ока, яке доти часто густо застиалося полудою тогочасних художніх канонів (пор. зорову потугу прози Нечуй-Левицького, відзначену Франком).

Пушкін чи не першим у російській літературі зважився відтворити переміщення героя у просторі не традиційним загальноприйнятим шляхом маловиразної інформації про це переміщення, а особливим чином його зображуючи.

Ще славнозвісний пушкініст С. М. Бонді звернув увагу на розвинену систему «освітлення» сцени у підвалі («Скупий рицар»). Виявляється, вона будується «з очевидним розрахунком на певний театральний ефект. Спочатку перед нами — таємниче, темне підземелля, освітлене хистким мерехтливим світлом свічки в руках Барона. Потім до цього світла додається блиск жмені золота, а потім, коли відкриваються скрині і перед кожною запалюється світло, сцена осягається блиском купи золота»³⁵.

Додамо від себе, що автор цього навдивовижу цікавого спостереження передчасно тлумачить зусилля Пушкіна-«освітлювача» як суто театральний феномен. Варто нагадати, що питання про саму «сценічність» «Маленьких трагедій» висвітлено набагато гірше, ніж досліджувану сцену у підвалі. Не виключено, що Пушкін-драматург взагалі не орієнтувався на «світло рамп»: йдеться, отже, не так про театральний, як про загальнохудожній ефект. Тут починає «горіти» не театральний прожектор, а... сама словесна матерія, що має особливу, художню (тут — композиційну) фактуру. «Освітлення» у сцені у підвалі — не механічні драматургові ремарки, адресовані режисеру, сценографу й освітлювачу, а її іманентна художньо-композиційна якість. (Пор. спостереження Н. Я. Берковського над

лексемами кольорів у «Трунарі», що їх Пушкін, за влучним виразом дослідника, ніби «запалює».)

Таким чином, ідеться не про передумови й умови театрального буття сцени, а про особливу й успішну організацію візуально-просторового враження у межах самого тексту. Тут треба говорити не про театральний прожектор, а про інший «оптичний» пристрій, що його С. Я. Маршак колись назвав «потайним ліхтарем мистецтва».

А може, сцена у підвалі, «висвітлена» під таким несподіваним художнім кутом, є, принаймні, чимось позасистемним у поета, не піднесеним до свідомого естетичного рангу? Зрозуміло, що це не так: у О. Пушкіна немає ні випадковостей, ані естетичної руди, не опрацьованої в його робітні.

Про це свідчить інша ділянка пушкінської творчості, знов-таки «освітлена» особливим чином. До того ж це освітлення виконує тут функцію, яку вже в жодному разі не назвеш «театральним ефектом» — скоріше можна говорити вже про кіноефект... Тут мова йде про авторове намагання відтворити рух героя, викликавши у читача відповідне зорове враження. У третьому розділі «Пікової дами» «Пушкін досягає зорового враження руху Германна, примушуючи його із яскраво освітлених сіней увійти до передпокою, де горить лише одна лампа, потім пройти темною залою і темною вітальнею, які слабо підсвічені лампою з передпокою, проминути спальню графині, де ледве тліє вогник лампади, і опинитися, нарешті, у густій темряві кабінету. Швидкий перехід від світла до напівтіні в кімнатах, якими проходить Германн, створює ілюзію його стрімкого проходження цими кімнатами»³⁶.

Дослідниця пов'язує цей унікальний у тогочасній прозі пушкінський спосіб «кінетографії» (рухо-запису) з відповідними спробами у малярстві, але, на нашу думку, тут набагато доречніші кінопаралелі. На очах у читача (не в метафоричному, а в прямому розумінні) художня проза, у термінах С. М. Ейзенштейна, «переломлюється» у кінетограф: на уявному екрані читацької свідомості чітко постають часово-просторові обставини одного з актів петербурзької драми...

Доречно ще раз підкреслити: тут нема естетично безбарвної інформації про рух героя в часі і просторі — тут часо-просторові координати не накладаються байдуже на оповідь, а, сказати б, «проростають» з неї. «Пушкін створює ілюзію швидкого руху кімнатами, міняючи інтенсивність освітлення, звертаючись до зорового досвіду читача. Слово виступає сигналом, примушує читача пригадати ситуацію переходу з освітленого в неосвітлене приміщення, що багато разів повторювалося в його житті, і завдяки цьому відтворювати зображуваний рух»³⁷.

Проте ще дотепніше і наочніше «кінетика» петербурзьких пейзажів зображена в епізоді в кареті: «...Тут, на відміну від «Арапа Петра Великого», Пушкін зображає сам рух карети, використовуючи репліки графині... Пейзаж, що змінюється за вікнами карети, створює ілюзію руху у просторі»³⁸.

В одному з епізодів «Пікової дами» просторово-візуальна ілюзія проходження героя сходами також доповнюється <...> особливим моторно-сенсорним відчуттям цього проходження: «Пушкін передає повільний рух Германна сходами внутрішнім ритмом його роздумів. Кожна пауза — це нова сходинка. Там, де сходи закінчуються, закінчуються і паузи, синтаксично виражені комою у першій частині складносурядного речення. (Всього пауз — десять.) Друга частина цього речення розбита однією логічною паузою. Це два кроки Германна вузьким майданчиком на сходах»³⁹.

Найцікавіше те, що Пушкін тут подає щонайточнішу «кінетограму» однієї тогочасної реальності. Виявляється, що «багато сходів старовинних особняків також складаються з десяти сходинок, як, наприклад, сходи в заміському архангельському палаці Юсупова, створені архітектором Мальником у 1817 р. Довести ж те, що Пушкін показує рух Германна саме через внутрішній ритм його роздумів, можна, усунувши паузи в реченні»⁴⁰.

Зрештою, на цьому кіносюрпризи у прозі Пушкіна не закінчуються⁴¹. Свого часу дослідники звернули увагу на пушкінський «монтаж» різних часових стихій — насампе-

ред різних культурно-історичних епох. На наше глибоке переконання, дитинство поета ніби «вдрукувало» в його свідомість (явище так званого «імпринтингу») кілька соціокультурних моделей, відповідних тогочасним соціокультурним московським ландшафтам. Допетровське архаїчне За-ряддя, мішані культурні форми московського купецького і ремісничого побуту, феодально-аристократичні ділянки «третього Рима», вибудовані в «осьмнадцятому» столітті, абсолютна копія новітнього паризького стилю біля Кузнецького мосту, а порівняно недалеко орієнтальні квартали міста з усіма ознаками ісламсько-індійської культури — усе це було затим прийнято до щонайпильнішої поетової уваги і склало, сказати б, «предметний» словник усіх пушкінських стилів, від витончених фольклорних нібито примітивів до вже одверто витончених, загальноєвропейського плану і характеру витворів Пушкіна-«вселюдини» (Достоевський).

Пушкінський художній континуум буквально переповнений «речами», які одразу ж сигналізують про свою приналежність до певної генеральної соціокультурної семантики, того чи іншого культурного стилю. Тобто перед нами той тип літературної творчості, що в ній, ніби всупереч нормативам Лессінга, інтенсивно відтворюється природний і особливо людський простір — саме завдяки надзвичайно розвинутій системі предметно-семантичних сигналів (скажімо, у «Полтаві» таким чином постає простір українського Бароко доби його останнього, саме «передпoltазського», до катастрофи 1709 року цвітіння).

Але «мудрість Пушкіна» (Михайло Гершензон) у тому, зокрема, і полягає, що просторова перенасиченість його творчості вельми послідовно поєднується з відтворенням часу, цієї основоположної для Пушкіна стихії, що її еволюції, за словами Тинянова, притаманна «катастрофічна динаміка». Рух сповнює пушкінський усесвіт, рух від згаданого елементарного пересування людини у просторі (див. вище) до катастрофічної ж динаміки великих культур як їх першоознаки⁴¹.

Отож, пушкінська творчість — це ніби особливий коректив до «Лаокоона», підтвердження його семіотично-естетичної правоти особливими літературно-художніми засобами, в яких простір відтворюється виключно через рух, рухомість, зміщення, пересування, той чи інший його «часовий» порух.

Здається, у нашому столітті теоретично ніхто так не потвердив правоту Лессінга, як Р. О. Якобсон у своєму сповненому надзвичайної інтелектуальної енергії етюді «До питання про зорові і слухові знаки» (1964), у якому мобілізовано всі новітні евристичні знаряддя для цього підтвердження — від теорії інформації і власне семіотики до психології, фізіології і навіть нейрохірургії (яка є ніби практичним виворотом нейросеміотики)⁴². І саме Якобсондесь за тридцять років до цього свого нарису звернув увагу на наскрізний мотив пушкінської творчості — мотив статуї, що в ній вона постійно або сама оживає, або так чи інакше поєднується зі стихією руху⁴³. По суті, вчений тут спостеріг ніби емблематику і воднораз найголовніший механізм фундаментальної пушкінської синкризи «нерухомого» і «рухомого», «статичного» і «динамічного», «консервативного» і «революційного», уособленого у згаданій пушкінській «статуї» пушкінського ж поєднання простору і часу (вельми характерно, що Лессінгова проблема тут знову потверджується у зв'язку з естетикою і самою семіотикою — тільки уже не групи Лаокоона, а пушкінських «груп»).

Так само енергійно, але вже іншими засобами акумулювала тоді простір і проза Бальзака.

Сказати б, «просторово-візуальний супровід» Бальзакової творчості — малодосліджена і водночас на диво важлива та принципова проблема⁴⁴. Тут і багаті артистичні контакти великого романіста чи не з усіма видатними художниками тієї доби — від епігона неокласицизму Франсуа Жерара до «авангардиста» Ежена Делакруа. Тут і його гострий інтерес до тогочасної французької карикатури: він писав про Гаварні, створив текст для одного із малюнків

Гранвіля, назвав О. Дом'є «Мікеланджело карикатури» (ця метафора надзвичайно подобалася С. М. Ейзенштейну — великому шанувальнику великого художника). Він напро- рочив французькому малярству ХІХ ст. провідне місце у малярстві світовому.

Одним із перших митців «полессінгівської» доби Баль- зак зважився нагадати про «синкретичну» прапам'ять образотворчих мистецтв і літератури, які, на його думку, витікають із одного річища художньої активності людини. При цьому він не забував і музику, порівнюючи малюнки Декана зі смичком Паганіні: «...Таємничими законами, — писав він, — література, музика і малярство пов'язані по- між собою» (із листа редактору «Музичної газети» з приво- ду своєї «музичної повісті»). Напружений інтерес Бальзака до позалітературних мистецьких стихій виказує себе не ли- ше в біографічній і теоретичній, а й у безпосередньо твор- чій площині. «У порівняннях поміж своїми персонажами й образами малярства, до яких він вдається дуже часто, на- зиваються Рафаель і Рембрандт, Тиціан і Дюрер, Ван-Ейк і Грез, Калло і Кранах, Леонардо і Шарле, безіменні серед- ньовічні маляри й народні кіпсеки». Американський бальзакознавець М. Скотт нарахувала... 213 таких порів- нянь⁴⁵...

Незчисленні живописні алюзії й ремінісценції Бальзака уявляються одним із найефективніших інструментів його поетики, що надзвичайно посилювали і без того величезний візуальний потенціал його романів, орієнтованих не тільки на «внутрішнє», а й на «зовнішнє» читацьке око.

Зрозуміло, що романіст на цьому шляху аж ніяк не об- межувався хай навіть розвиненою системою відсилок у то- гочасні пінакотеки і до тогочасних художніх альбомів — суто живописні ефекти він майстерно вплітає у саму словес- ну тканину своєї прози. Бальзаківський портрет, інтер'єр, пейзаж — це переважно багатий каталог дивовижно точних візуальних ознак і характеристик того, другого й третього.

У творчості Бальзака з надзвичайною, ледве чи не кос- мічною силою виказує себе основна інтенція новоєвропейсь-

ного художнього й теоретичного мислення, започаткована Відродженням, — прагнення до реальності, до її немістифікованого осмислення. Тут не час говорити про трагічну долю цього прагнення, яке в ХХ ст. закінчилося ледве чи не катастрофою — принаймні, в багатьох своїх вимірах. У спадщині Бальзака хоч уже теж віють есхатологічні протяги, але загалом вона уявляється однією з найграндіозніших маніфестацій позитивного потенціалу тієї епохи.

Бальзаківський реалізм — одна із ділянок багатющої шкали новоевропейського реалізму як основоположного світоглядного — гносеологічного, естетичного і т. ін. — принципу. Свого часу, заперечуючи естетику романтизму, він виступав і проти появи в мистецькій царині «уявних фактів» (*des faits imaginaires*). Людське око з його особливими психофізичними механізмами, око, треноване безупинними неупередженими спостереженнями над матеріальним багатством навколишнього світу, стало для романіста виключно важливим гносеологічним інструментом пізнання останнього, знаряддям особливого повноцінного соціального «гнозису», художньої війни з «уявними фактами»... Метафорично кажучи, саме з Бальзакових очей на Заході остаточно спала метафізична полудня — процес, який у європейській культурі розпочинається з Джотто... І що особливо важливо — це чи не найгостріше око у світовій літературі ще безмежно далеке від стихії самоцінного, рівного собі спостереження, стихії, яка заповнить цілу літературну традицію від Флобера до Альтенберга і Юрія Олеші.

Зображення у Бальзака у первісному значенні цього слова — сказати б, «синхронне» з іншими рядами художньої техніки. Таким чином, воно без останку вписується в генеральне естетичне завдання романіста, має багатий загальнохудожній контекст, а не випадає із нього, як у пізніших авторів, геть відсторонене від інших «органів почуттів».

У Бальзака око — справді вікна авторового та героєвого мозку, а не іграшка естетичної суб'єктивності або, якщо завгодно, суб'єктивної естетики. Візуальне тут виконує

надзвичайно відповідальну художню функцію, аж ніяк не схожу на самостійні візерунки у пізніших літературних калейдоскопах.

Зрозуміло, що цей бік бальзаківської поетики вимагає окремого дослідження, яке має розпочатися з відповідної систематизації й номенклатури. Було б надзвичайно корисно й повчально «розписати», скажімо, «візуальне» й «аудіальне» у Бальзака, їх зорове й слухове ефективне співробітництво на загальну художню користь.

Можна було б пересвідчитися, що відповідні засоби великого романіста перегукуються з героїчними спробами пізнішого малярства якнайточніше відтворити предметно-речову стихію.

Російська дослідниця, зокрема, звертає увагу на те, що «в ряді випадків Бальзак пише з прямою опорою слова на колір», додаючи при цьому: «У його інтер'єрах і пейзажах примітна роль світла. Світло в одному випадку служить ефектом світлотіні, як у Рембрандта, в іншому — розчиняє в собі предмети, як це буде в імпресіоністів»⁴⁶.

У «Невідомому шедеврї» Бальзак, як уже зазначалося, вгадав драму (принаймні, перший її акт) європейського малярства ХХ ст.

Варто також звернути увагу на театралізацію — в найширшому розумінні слова — «Людської комедії», на її принципову «видовищність», яка виявляє себе і в загальній назві епопеї, і в її «підрозділах»: «сценах» «паризького життя», «приватного життя», «провінційного життя» і т. ін.

Звідси і потяг Бальзака до інсценізації своїх романів, до театру взагалі. Те що він називав «кулісами і механізмом вистави комедії людського життя», зрозуміло, так і просилося у чотири-вимірний простір театру. Театралізація, до якої взагалі був схильний письменник (пригадаємо його різні «хеппенінги», що ними так багата його біографія), має, таким чином, довжелезну феноменологічну шкалу в явищі Бальзака — від наївних салонних ігор, якими він розважався, до першооснов його естетики.

Не біда, що столітній флірт театру з романом Бальзака (як, зрештою, і численні «кінозагравання» з його спадщиною) закінчувалися переважно невдачами. Театр та кіно настільки споріднені зі структурою бальзаківського романного космосу, що союз між ними не міг не виглядати свого роду «інцестом», протизаконним шлюбом близьких родичів... Йдеться не про вдалі екранізації Бальзака, яких фактично немає, а про те, що саме людина «люм'єрівської доби» особливо досягнула візуальну силу бальзаківських романів, у яких уже так виразно просвічує кінематографічний переддень європейської культури. Так, французький дослідник А. Понсо зауважує, що «читач нашого часу, який в середньому більше цікавиться малярством, ніж сучасник Бальзака, і чуттєвість якого розвинена кіномистецтвом, отримує від подібного перетворення малярства в слово задоволення, якого, напевне, не відчував читач 1840 р.»⁴⁷

Вчений Планшетт із «Шагреневої шкіри» каже: «...що таке простір? Він відкривається нам тільки у русі: без руху він тільки порожнє слово»⁴⁸. І Пушкіну, і Бальзаку, і його спадкоємцям від минулостолітнього реалізму «простір» відкривається саме через «рух». Саме за допомогою останнього література безупинно нагромаджує «просторовість» у всіх її відмінках — від природного пейзажу до пейзажу міського, від інтер'єра до екстер'єра, від портретування людини, суто літературного «запису» її обличчя, самої її «соми», зовнішності, кінесики, нарешті, костюму до створення літературного ж тезаурусу, каталога речей, які оточують людину.

Усупереч настановам Лессінга література XIX ст. разом із часом, цією основною своєю субстанцією, акумулює і простір.

Десь уже на початку нашого століття російський романист О. М. Ремізов поділяв своїх колег на «вухастих» і «окастих». До останніх, безперечно, належить зокрема Флобер, цей, сказати б, найзіркіший Лінкей (бистрооский герой давньогрецької міфології) європейської літературної

та іншої культури — письменник бачив настільки гостро й далеко, що, здавалося, він дивиться за межі цієї культури. Мандельштам з погляду на перерозвинене зорове начало Флоберового роману пов'язував «Мадам Боварі» зі східною традицією, доволі несхвально називаючи її «системою танка». Але ж, як уже говорилося, танка «по-нашому» — це «монтажні фрази, монтажні листки» (С. М. Ейзенштейн).

З одного боку, Флобер вочевидь продовжив зорову реєстрацію світу, що її розпочали Бальзак і певною мірою Стендаль, з іншого, — він сам започаткував особливу відповідну традицію у європейській літературі, яка потім знаходить продовження у вишуканій зоровій культурі Гонкурів, відгукується у стихіях того «бенкету речей», що викликали захват у Ейзенштейна, «бенкету», на який Ейзенштейн так часто запрошував своїх читачів і слухачів.

Серед іншого Флобер звернув увагу на своєрідний характер тогочасного масового зображення, зокрема у згаданих «кіпсеках», надзвичайно популярних в епоху романтизму, свідомо «споряджених» мінімальним текстом. Саме про них ідеться у «Мадам Боварі»: «Часто в одній рамці можна бачити і пальмові гаї, і ялини, праворуч — тигра, а ліворуч — лева, на обрії — татарський мінарет, а на першому плані — римські руїни»⁴⁹. Перед нами наївна, проте послідовна спроба «кіномонтажу», намагання структурно об'єднати різнопросторові і різночасові кадри⁵⁰. Як відомо, Пазоліні називав сценарій «структурою, що прагне стати іншою структурою». Ілюстрація в Емминому «кіпсеку» з її особливими часово-просторовими ознаками на шляху до «іншої структури» семіотично вже ніби не відрізняється від «видових» палеофільмів 1890—1900-х років. Що ж, на шляху до «іншої структури» перебуває і сам роман Флобера з його згаданою «системою танка», власне, щонайвитонченішою літературною технікою «спостереження», що його А. Тарковський і назвав «провідним формотворчим началом кінематографа».

Романістика Золя, зрештою, громадить незмірно більші масиви природного і особливо соціального простору — аж до лабіринтів, за словами Лафарга, «економічних організацій-гігантів», що виникали у лихоманці тогочасної капіталістичної цивілізації (шахта у «Жерміналі», залізниця в «Людині-звірі», біржа у «Грошах», універсальний магазин у «Дамському щасті»). Золя і створює тут свій нескінченний каталог тогочасної предметності, поєднуючи її суто літературну номенклатуру з досвідом нового малярства, що у його героїчному дебюті він брав таку активну участь (книжки «Мій салон», 1866; «Едуар Мане», 1867).

Із Золя і розпочинається той довжелезний речовий каталог західної, зокрема самої французької літератури, її предметна таксономія, яка, захопивши чи не всю тамтешню прозу, почасти захопила і поезію (Рембо і певні напрями французького символізму подають у свій спосіб таку каталогізацію), продовжувалася аж до середини нашого століття — у напрямках, що реліктово зберегли певні устремління реалізму минулого, — скажімо, у тетралогії про Буссарделів Ф. Еріа, у «новому романі», власне у прозі Роб-Гріє з його «детальним і беземоційним описом наявних речей», «інвентарним описом поверхонь», як зазначав Самарій Великовський, так званим «шозизмом», «речовістю» аж до свого естетично-соціологічного «зняття» у «Речах» Жоржа Перека, де предметний перелік-опис одверто уособлює пізнюкапіталістичне «оречевлення».

Проте саме спрогнозована Лессінгом небезпека надмірної описовості в літературі, цього, як сказано в «Лаокооні», «непотрібного марнотратства» її художніх ресурсів повертала письменників до метонімічної техніки, яка, зберігаючи загальну інформаційну місткість тих чи інших речових каталогів, водночас естетично скорочувала їх. По суті, саме реалістичне узагальнення — «типові характери у типових обставинах», за формулою Енгельса, — передбачає таке метонімічне скорочення. Тим самим література, моделюючи простір, відбивала його автентичні обсяги, розміри і масштаби — при необхідній економії своїх засобів.

На самому початку 30-х років, майже водночас з першими інтуїціями Р. О. Якобсона щодо метонімії як основного художнього знаряддя реалізму (зокрема і кінематографічного), В. Б. Шкловський писав: «Люди нашого часу — люди інтенсивної деталі — люди бароко»⁵¹ («бароко» тут, по суті, категоріальна «метонімія» того ж таки «реалізму»). Невипадково про творчість Юрія Олеші, що в її майже візіонерській, галюцинаторній «візуальності» змагалися метафора і метонімія, він писав: «Прекрасний світ, який відчуває Олеша так, як не вміють його відчувати інші, відчутий шматками... за самою будовою своєю — світ деталі»⁵².

Репліку про «людей інтенсивної деталі» було адресовано серед інших і Мандельштаму, що про його прозу сучасник писав: «Із групи речей, із тісного зрощення виривається тільки річ, і на неї переносяться ознаки інших, не взятих фраз»⁵³.

Нагадаємо, що саме Мандельштам спостеріг систему флоберівських «танка». Подальше, саме безпосередньо після появи «Мадам Боварі», естетичне «щеплення» багатющої японської образотворчої, а затим і поетичної традиції до дерева європейської культури відбувалося, зокрема, в напрямі саме метонімії з її надзвичайними часово-просторовими ефектами.

Справді, пригадаємо танка давнього японського поета Охара-То-Ко:

Стоїть самотою капличка.
Череп'яна дахівка понищена.
Туман фіміями курить безупинно,
Двері упали... А місяць
Вгорі причепив свій одвічний ліхтар.
(Переклад Миколи Вороного)

Перед нами — чи не «монтажні записи», скажімо, Кандзі Мідзогуті, автора численних фільмів, пройнятих, у термінах Ейзенштейна, «кінематографічними рисами японської культури, що лежать поза японським кіно». Принайм-

ні, ці рядки тільки й чекають, щоб стати «монтажними записами»...

Характерно, що романи Андре Мальро, створені саме в роки згаданого Шкловським нового «бароко» (відомий коментатор Ю. Олеші А. В. Белінков колись першим запропонував термін — «необароко») з їх «структурою нескінченних діалогів» (Й. Верцман), по вінця перевантажені «ідеологією» — передекзистенціалістського штибу — і доволі байдужі до «предметності», у своїх суто «східних» епізодах (опіумний сон професора Жизора у «Долі людській») негайно повертаються саме до «предметності»: згаданий сон сприймається як прихована цитата хоча б наведеної тлякя. (Саме тому багатозначними видаються як спроба Ейзенштейна екранізувати цей роман, так і його відмова від цього задуму⁵⁴...)

Ще більш характерно, що танка і безпосередньо вплинула на «структуру, що хоче стати іншою структурою» (на кіносценарну літературу), і сама ця література об'єктивно стає ніби її відповідником. Ось уривок зі «зйомочного» сценарію англійського фільму «Газове світло» (реж. Т. Дікінсон, 1940; не плутати з відомим однойменним американським фільмом Дж. К'юкора, 1944 р.): «Лондонська площа. Сквер оточено огорожею. В одному кінці площі — церква. Туманний вечір. Пізня осінь»⁵⁵. Записаний у загальноприйнятій європейській графіці танка, він стає саме нею:

Лондонська площа.

Сквер оточено огорожею.

В одному кінці площі — церква.

Туманний вечір.

Пізня осінь.

Власне ж літературу японське мистецтво «частини замість цілого» привабляло одразу ж — саме своєю простою наповненістю, інформаційною вичерпністю свого повідомлення. Уже згаданий австрійський письменник Петер Альтенберг зауважив з приводу метонімії в цьому мистецт-

ві: «Японці малюють одну розквітлу гілку, і це вся весна. У нас малюють усю весну, і це навіть не розквітла гілка! Ці слова було співчутливо процитовано Меєрхольдом — одним із найвідоміших «людей інтенсивної деталі», поціновувачем економії сценічного, а пізніше і кінематографічного часу, яка за певних обставин стає вельми важливим джерелом художніх ефектів⁵⁶.

Альтенберг схилявся саме до такої художньої економії — почасти саме під японським впливом. «Художній принцип Альтенберга, — пише дослідниця, — перетворюється композиційно у заміні розгортання образу, явища — натяком на нього (частина замість цілого)»⁵⁷. Він належав до особливо витонченої гілки європейського літературного імпресіонізму — віденського, з його, як тоді говорили, «телеграмами душі» і відповідною композиційною технікою, що її основу емблематично виклав Клод Моне — саме у зв'язку з японськими художниками: «...Я визнаю естетику, вибудовану на натяках, їхнє вміння викликати уявлення про предмет одною лише тінню, уявлення про ціле через посередництво фрагмента»⁵⁸.

«Моментальна естетика» (К. Ясуда) японської поезії тут стала поетикою віденської прози — метонімія, доповнена іменниковими повторами, що мали, за задумом письменника, передавати максимальну просторову суму з максимальним же ефектом часу (переважно теперішнього).

«...Далеко-далеко розкинулася рівнина, залита сонцем. Дивовижні світло-сині поля, що заросли травою — світло-зелені поля кукурудзи, темно-зелені поля картоплі. Взагалі поля. Поля, поля - - -».

«Вона сиділа на еспланаді, гаптувала якусь жовту матерію волохатою перською шерстю.

Небо було блакитне, Шенберг здавався прозорістю, що світилася.

Вона вишивала.

Молодий поет пройшов поряд, вклонився - - -

Усе стало сірим, мов свинець, Шенберг зовсім сховався.

Вона зібрала свою роботу і пішла.

Небо було знову блакитне, Шенберг здався прозорістю, що світилася.

Вона сиділа на еспланаді і гаптувала якусь жовту матерію волохатою перською шерстю.

Молодий поет пройшов поряд, вклонився - - -»

«Вони повільно йшли тихими вулицями.

Обое мовчали.

Альберт ішов поруч з молодою дівчиною.

Вулиця, перехрестя, вулиця, перехрестя, вулиця, перехрестя, ворота, тихий вестибюль, тихі сходи, брім, брім, брім, тихий передпокій, тиха вітальня.

Присмерки.

Альберт сів у крісло.

Молода дівчина сіла біля вікна.

Альберт дивився перед собою.

Молода дівчина тихо заплакала»⁶⁹.

Перед нами, власне, ніби монтажний листок доби вже звукового кіно — тут навіть скромне озвучення тексту, продуманий перебіг «візуального» й «аудіального». Але ж ці рядки було надруковано... 1895 р., у рік появи перших люм'єрівських стрічок. Воднораз проза Альтенберга цікава не лише своїм сильним передкінематографічним інстинктом, а й своїми ж іманентними художніми якостями; перед нами література, пройнята прагненням відтворити навколишній фізичний простір, власне, миттєве людське відчуття останнього, — у часі, що його можна було б назвати «інтенсивним теперішнім» (зрештою, граматично цей час на кшталт «аористу» можна уявити як певну кореляцію між імперфектом і презентом або як форму типу англійського Present Progressive). Це справді послідовний відповідник імпресіоністського малярства, спроба «перекласти» останнє на мову тих чи тих літературних засобів, передовсім на природну мову як базову основу цих засобів (з інтенсивним використанням екзотичної метонімічної техніки, що про її походження вже говорилося).

Таке граничне насичення літератури простором, сприйнятим в «інтенсивному теперішньому», вело до очевидно-

го послаблення її суто часових структур, зокрема сюжетно-композиційних, — фактично сюжет у книзі Альтенберга «Як я то бачу» (саме таку назву мав її український переклад, що з'явився у Галичині ще за життя автора) помирає, розпадаючись на безліч метонімічних «кадрів», сурядних у відношенні один до одного, розташованих тут не у «синтаксисі», а в «простій послідовності», якщо пригадати формулу С. О. Карцевського (російський лінгвіст називав цей зв'язок ще «симультанним» — термін, який характерно прийшов до нього з імпресіоністського та постімпресіоністського малярства, що канонізувало давню книгу хіміка Анрі Шевреля «Про закон симультанного контрасту кольорів», 1839). По суті, це вже не стільки власне література, скільки, справді, особлива «структура, що прагне стати іншою структурою», драматична спроба вийти за межі словесного мистецтва (його, сказати б, «присмерки», якщо пригадати улюблену лексему самого Альтенберга).

Ми зупинилися на прозі віденського письменника внаслідок її очевидної емблематичності. Адже у цьому напрямі просувалося безліч літературних лабораторій тієї доби, втрачаючи одвічну лінійно-часову інтуїцію літератури, що самі її найфундаментальніші категорії — сюжет і композиція — є ніби особливим семіотичним сколом з цієї лінійності, знаковою проекцією часового протікання світу.

Це була немов неоголошена війна Лессінгу, прихована полеміка з «Лаокооном» (зрештою, невипадково Томас Манн у ювілейному нарисі «Лессінг» тлумачить свою сучасність — десь від «кінця століття» до кінця ж Веймарської республіки — як рішучу ірраціоналістську альтернативу великому просвітникові).

У тому ж напрямі рухається проза Гертруди Стайн, матеріалістичної англосаксонського авангарду у Парижі (яка, напевне, врахувала досвід Альтенберга, цієї віденської легенди тогочасної європейської богемі). Американська письменниця, ніби в продовження згаданого «теперішнього інтенсивного», висуває нелінгвістичну категорію «теперішнього, безупинно тривалого» (The Compleat Actual Present),

що вимагає саме безупинного повторення одних і тих же фраз, позначених необхідною просторово-предметною модальністю (славнозвісне речення, що стало ніби геральдичним знаком письменниці: «Троянда — це троянда, троянда, троянда»). Так літературний текст стає каталогом предметів і ситуацій у своїй «простій послідовності» (пригадаємо також Альтенбергове «Вулиця, перехрестя, вулиця, перехрестя, вулиця, перехрестя» і т. ін.).

Отож, у цих «телеграмах» тогочасної європейської «душі» з їх драматичним намаганням відобразити доволі душній простір, що тіснив чи, навпаки, потішав цю «душу», відбувалося ніби її «оречевлення» («реїфікація», якщо пригадати з недавнього часу поширений марксистський термін, що сама його поява була абсолютно синхронною початку поточного індустріального виробництва речей людського вжитку). З часом з'явиться проза Роб-Гріє, вже цілком захаращена речами, що в ній уже «навіть люди постають черговою річчю в одному величезному словесному натюрморті» (за висловом Великовського), «американські» романи Володимира Набокова, у яких тамтешнє існування «оречевлене» до самого свого екзистенційного краю, радянські — Валентина Катаєва, що зображає суспільство, позначене стільки ж «дефіцитом» речей (лаконічна характеристика відповідної господарчо-ідеологічної структури, котру подав Андрій Белий: матеріалізм знищив матерію — себто мануфактуру), скільки ж їх необхідною звідси фетишизацією. (До речі, обидва російські письменники за своєю художницькою генеалогією вочевидь походять від щонайпослідовнішої «предметності» бунінської прози, що її автору О. І. Купрін говорив у вкрай агресивному тоні: у мене від твоєї зображальності в очах рябіє!).

По суті, уся ця проза, разом з усією її майстерністю аж до віртуозності, постає як свого роду метонімічне перевиробництво, де людське стає ніби стафажем (позаприродним другорядним складником живописного ландшафту) у тому чи іншому «речовому» пейзажі, згаданому «словесному натюрморті».

Не доводиться вже говорити, що крайнощі такого «опросторення»-«опредмечення»-«оречевлення» літератури (типу згаданих повторів Гертруди Стайн чи Альтенберга) балансували на її знаковій межі, то повторюючи найбільш наївні форми фольклорної розповіді, то передуючи найбільш ризиковані ходи авангардистської нарації (прикладом першого Ейзенштейн вважав відоме «едет, едет, едет к ней, едет...», а другого — відоме місце із «Паровозної обідні» Василя Каменського:

Шпали, шпали, шпали,
Шпали, шпали, шпали!..)

Так чи інакше тут доводиться говорити про свого роду есхатологію літератури, яка на шляху такої просторової акумуляції перестає бути літературою і постає особливим семіотичним експериментом, що вивідує межі тих чи інших знакових можливостей культури.

Отож, у великому часі останньої, на перехресті згаданого інтенсивного збування просторовими мистецтвами простору ж (еволюція — чи інволюція — образотворчих мистецтв у бік граничного символізму, що його Робер Делоне називав уже просто «геометрією»), а ось мистецтвами часовими — часу, на тому самому перехресті, що започаткувалося в європейському семіозисі в останньому десятиріччі минулого століття і з тим у ще більшому обширі постало в нинішньому, — мав з'явитися інформаційний засіб, який на противагу образотворчій «кризі неподобства» зберіг би втрачену в ній просторовість, і на противагу кризі літературній, що їй вернуло від «просторового», зберіг би час.

Особистісна епопея Пруста, очевидно, виникла як необхідна діалектична противага цій ситуації «втраченого часу», як його необхідні «пошуки» — за допомогою раніше незвіданих ресурсів самої літератури. Так само малярство, починаючи з неокласицизму Пікассо, що в ньому він «повертається до зображальності» (Наталія Яворська), і що хронологічно збігається з посмертною шеститомною публі-

кацією Пруста (1922—1927), намагається подолати «мертву точку сходу» (так ще Делоне називав ту «геометрію»), тобто вирушає на пошуки «втраченого простору».

Кінематограф же за глибинними структурами свого породження (поняття, позичені нами із теорії трансформаційних породжуючих граматик — на наше переконання, вони цілком можуть бути перенесені з царини природної мови у загальну соціокультурну комунікацію, що в ній та мова становить її ніби «метонімічну» частину) виникає саме у пошуках цією комунікацією засобів до віднаходження онтологічних першооснов нашого існування — часу і простору — в їх необхідній тут єдності, виникає, сказати б, біля підніжжя тогочасного «Анти-Лаокоона», де такі пошуки часто дезорієнтувалися і містифікувалися.

Фотографія з її якщо й не абсолютною, то, принаймні, надзвичайною інформаційною просторовою повнотою, здобутою на противагу «часовій» переорієнтації малярства, мала здобути затим пов'язаний із простором час, що його катастрофічно швидко втрачала «просторово» переорієнтована література.

«Рухома фотографія» — кінематограф — мала тим самим поновити певну норму у культурі, яку тут свого часу експлікував геніальний трактат Лессінга.

ВИСНОВКИ

Таким чином, початок екранного процесу ХХ століття — винайдення кінематографа Люм'єрами, тогочасні паралельні зусилля інших інженерів — постає як необхідне завершення-закінчення довжелезного семіотичного процесу від так званої «революції Джотто» — доби, що з неї розпочинається кристалізація зображення новоевропейського типу.

У роботі ми простежили всі основні фази цієї кристалізації — ерозія зображення символічного, входження у нього тих чи тих ознак реального світу, лавиноподібне їх наростання у ренесансних та поренесансних пластичних мистецтвах, аж до появи фотозображення.

Об'єктом особливої дослідницької уваги тут стали явища, які призвели до появи фотографії, цього «атома» екранних процесів нашого століття. У роботі простежено, як новоевропейське «дофотографічне» зображення поступово, але неухильно постає перед необхідністю, сказати б, «революції Дагерра-Ньєпса», що у ній «автором», суб'єктом самого творення зображення стає сам довколишній реальний світ.

Услід за тим особливого значення набуває внесення у фотозображення часового виміру — власне, те, що і стало основою екранного феномена.

Цю подію у нашому дослідженні проінтерпретовано не як випадкову інженерну знахідку, а як центральну проблему драми новоевропейського інформаційного процесу, котрий, десь починаючи від появи «Лаокоона» Лессінга, зіткнувся з фундаментальною дихотомією всередині своїх знакових знарядь, які по черезно мали відбивати або час, або простір.

Кінематограф постав як завершення грандіозного культурного завдання Нового часу з його безнастанними глибокими інтуїціями у бік подолання такої дихотомії. Поява кінематографа, отож, уявляється як внутрішньо полемічна акція новітньої цивілізації щодо «Лаокоона» — власне, проти прийнятого у ньому постулату про нібито навічний поділ «семіотичної праці» поміж часом і простором. Відтак з появою кіно останні — вперше в історії семіозису — по-стали в своїй нерозривній єдності, що і визначило специфічне обличчя соціокультурних процесів ХХ століття з їхнім грандіозним «екранним космосом».

Дослідження цього «космосу» буде продовжене у наступних наших роботах.

ПРИМІТКИ

ВСТУП

¹ Лотман Ю. М. Николай Иванович Мордовченко. Записки о творческой индивидуальности ученого / Историографический сб. Вып. 1 (4). — Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1972. — С. 206—207.

² Див., наприклад: *Иванов Вяч. Вс.* Язык кино // Иностран. лит. — 1967. — № 6. *Його ж:* О структурном подходе к языку кино // Искусство кино. — 1973. — № 11; *Левин Е.* С птичьего полета, или об одной семиотической аберрации / Там же.

³ *Степанов Ю. С.* Основы общего языкознания. 2-е изд. — М.: Просвещение, 1975. — С. 9.

⁴ Про «внутрішніє висвітлення дантовського простору», про його щедрі візуальні семантики багато і точно говориться у «Розмові про Данте» О. Мандельштама (М.: Искусство, 1967), але, на жаль, «розмова» ця відбувалася під час глибокого конфлікту поета з ранньозвуковим кіно (див. про це вище), так що кіномистецтво практично випало з кола асоціацій та паралелей до поеми Данте, наведених дослідником. До речі, цей конфлікт вичерпав себе уже наступного після завершення «Розмови про Данте» року у зв'язку з тією подією в історії кіно, про яку О. Мандельштам відгукнувся рядком «Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой».

⁵ Пор. тему Данте у романі А. Моравія «Презирство» (1954), присвячену тодішньому італійському кіно, яке посідає важливе місце в його художній структурі (і відповідно годарівську екранізацію цього твору).

⁶ Документи по истории изобретения фотографии. Переписка Ж. Н. Ньепса и других лиц. — М.: Изд-во АН СССР, 1949.

⁷ Про цю фундаментальну особливість толстовського погляду на світ див. у нашій статті «Достоинство жизни» (Лит. обозрение. — 1978. — № 9. — С. 24—30).

⁸ Невипадково художники, що їх творчість далека від будь-якого натуралізму, жваво цікавилися фотографією — від Врубеля до Матісса і Пікассо.

⁹ Серед цих уявлень важливе місце посідає думка покійного французького романіста А. Мальро, висловлена ним у невеликому, але дуже цінному «Начерку з психології кіно» (1939 р.), написаному після його кінорежисерського дебюту (фільм «Надія», створений за мотивами однієї із сюжетних ліній його однойменного роману, у якому патетично розповідається про громадянську війну в Іспанії): «Кіно є останньою сторінкою у розвитку європейського живопису, починаючи з Ренесансу...» (тут і далі переклад мій — В. С.). Про культурологічні побудови А. Мальро дивись нашу статтю «Пам'яті Андре Мальро» (Всесвіт. — 1977. — № 4. — С. 177—185).

¹⁰ Серед численних праць, присвячених цьому «сюжету», найглибшим філософським коментарем до теми «товарного фетишизму» у «Капіталі» є праця угорського марксиста Д. Лукача «Історія і класова свідомість» (див. його переклад у: «Вестник Социалистической академии», 1923 р.). Зауважимо, що ця праця проливає несподіване і дуже цікаве загальносвітоглядне і загальноестетичне світло на проблеми, поставлені колись Лукачем в його піонерському кінознавчому етюді «Думки з приводу естетики кіно», де йдеться про початок 10-х рр.

¹¹ Із листа Ф. Енгельса до Ф. Мерінга від 14 липня 1893 р. / Маркс К., Енгельс Ф. Твори. Т. 39. — К.: Політвидав, 1966. Тут і далі твори «класиків марксизму» цитуються за цим виданням.

¹² Маркс К., Енгельс Ф. Твори. Т. 42. — С. 21.

¹³ Проте багато аспектів такого кіно було колись передбачено у фільмах Чапліна, стійкою ознакою яких стає конфлікт людини з ворожим для нього речовим світом. Див. про це: Базен А. Вступление к символическому толкованию образа Чарли / Что такое кино? Сб. ст. — М.: Искусство, 1972. — С. 72—73.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

¹ Трюффо о Трюффо: Фильмы моей жизни. Статьи. Интервью. Сценарии. — М.: Радуга, 1987. — С. 293.

² *Degérando* (G.). Considération sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages. — P., 1801; *Degerando* (G.). La génération des connaissances humaines. — P., 1802.

³ *Маркс К., Энгельс Ф.* Твори. Т. 23. — С. 355.

⁴ Про просвітницьке «різно негативне ставлення до самого принципу знаковості» див.: *Лотман Ю. М.* К проблеме типологии культуры // Труды по знаковым системам. Вып. 3. — Тарту: Тартуск. ун-т, 1967. — С. 36. Але, зрозуміло, тут йдеться про семіофобію не стільки всього Просвітництва, скільки його руссоїстською лівою.

⁵ *Вольфганг Гете об искусстве.* — Л.; М.: Искусство, 1936. — С. 31. Там само йдеться і про конкретну техніку бюргерської «комунікації», що її основні жанри — «бесіда», «розмова», «листування», «короткі твори» (пор. подібну «картину світу» у «Моралістах» Шефтсбері). У ХХ ст., за словами С. С. Аверінцева, діалог і взагалі комунікація стає «центральною поняттям не тільки етики й аксіології, а й гносеології і взагалі всього світорозуміння Ясперса; вона підноситься до рангу критерію філософської істини й ототожнюється з розумом» (Философ. энциклопедия. Т. 5. — М.: СЭ, 1970. — С. 621).

⁶ *Picavet F. J.* Les idéologues. — P., 1891. Ніби закінчуючи відповідні інтуїції «ідеологів», М. М. Бахтін 20-х рр. писав (у книзі, яка вийшла під іменем його учня): «Усе ідеологічне володіє значенням: воно представляє, зображає, заміщає щось, що перебуває поза ним, тобто є знаком. Де немає знака — там немає й ідеології. Фізичне тіло, сказати б, дорівнює собі самому, — воно нічого не означає, цілком збігаючись зі своєю природною одиничною данністю. Тут не доводиться говорити про ідеологію.

Але будь-яке фізичне тіло можна сприймати як образ чогонебудь, скажімо, як втілення одиничної речі природної зашкарблості і необхідності. Такий художньо-символічний образ даної фізичної речі є вже ідеологічним твором. Фізична річ тут перетворюється на знак. Залишаючись частиною матеріальної дійсності, така річ певним чином відбиває і відтворює другу дійсність» (*Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. — Л.: Прибой, 1928. — С. 15—16).

«Кожне знакове ідеологічне явище, — підсумовує свої суто семіотичні спостереження автор, — дається в якому-небудь матеріалі: у звуку, у фізичній масі, у кольорі, у тілесному русі і т. ін.» (*там само.* — С. 17); пор. його ж вираз «матеріальна дійсність

знака» (с. 29), а також бахтінську думку: «Поміж тілом і смислом у царині культури не можна провести абсолютної межі» (*Бахтин М.* Смелее пользоваться возможностями // *Новый мир.* — 1970. — № 11. — С. 240).

Не зайве також вказати на те, що основоположна для знаково-го розуміння культури концепція Ф. де Соссюра — у визначенні конкретного і абстрактного значення знака — веде свій родовід також від іншого духовного сюжету XVIII ст.: від вказівки Адама Сміта на два види вартості товару: конкретну споживчу, пов'язану з його матеріальними ознаками, і його абстрактну мінову вартість.

⁷ Не виключено, зрештою, що гранично семіотизована психологія Л. С. Виготського веде свій родовід від надзвичайно близького ніцшевського розуміння «етичного вчення» як «мови знаків для афектів» (*Ницше Фр.* Собр. соч. Т. 2. — М.: Изд-е М. В. Ключкина, б/г. — С. 125). Ця формула якнайкраще відбиває розуміння Виготським знака як засобу управління людською поведінкою. У надзвичайно парадоксальній формі Ніцше висуває проблему, центральну для великого російського і українського психолога (Виготський здійснював свою літературну і наукову діяльність почасти на Україні — до речі, разом з іншим великим спадкоємцем Дежерандо дефектологом Соколянським).

Пор. передмову до книги «По той бік добра і зла»: «...Вельми близький той час, коли почнуть розуміти, що саме стало наріжним каменем для... піднесених і безумовних філософських споруд... можливо, якась гра слів, зваба з боку граматики» (*там само.* — С. 1; пор. висловлювання на сс. 26, 59).

Саме тому мовознавець Г. Шугардт, працюючи у царині етимології, пропонував повернутися до пропозиції Ніцше оголосити конкурс на академічний твір на тему «Що дає мовознавство, і особливо етимологічне дослідження, для історії розвитку моральних понять» (*Шухардт Г.* Избр. статьи по языкознанию. — М.: Иностран. лит., 1950. — С. 234). Розуміння «етичного вчення» як «мови знаків для афектів» пор. з афоризмом «наша етична мова» (*Булгаков С.* Два града. Т. 1. — М., 1911. — С. 154).

⁸ Людина — це «істота, яка творить символічні форми» (*Cassirer E.* Essay on Man: An Introduction to the Philosophy of Human Culture. — New Haven, 1945. — P. 25).

⁹ Сума відповідних явищ та проблем вкупі з лаконічними, проте вичерпними характеристиками їх класичних досліджень,

представлена у класичній же статті В. В. Іванова (*Иванов Вяч. Вс.* Лингвистика и гуманитарные проблемы семиотики // Известия АН СССР. ОЛЯ. Т. XXVII. Вып. 3. — М., 1968. — С. 236—249) — в її розділі «Еволюція від знака-зображення до синтаксичного знака-символу». Про цю еволюцію див. також в інших працях цього автора (*Иванов Вяч. Вс.* Язык в сравнении с другими средствами передачи и хранения информации / Проблемы лингвистики и машинного перевода. — К.: Изд-во Киевск. ун-та, 1962. — С. 85; *Он же.* Семиотика / Краткая лит. энциклопедия. Т. 6. — М.: СЭ, 1971. — С. 747).

¹⁰ Зрештою, загальновідомою істиною вже тодішньої синології було те, що «каліграфія вважалася у Китаї цариною мистецтва, дуже близького до малюнка» (*Успенский Б. А.* Поэтика композиции. — М.: Искусство, 1970. — С. 186; пор. також: *Попов-Татива Н.* К вопросу о методе изучения каллиграфии и живописи Дальнего Востока // Восточные сб. Вып. I. — М., 1924). Про чітку «пиктографічну» пам'ять давньоєгипетського письма див.: *Лившиц И. Г.* Время—пространство в египетской иероглифике / АН СССР — академику Н. Я. Марру. — М.; Л., 1935. — С. 223—246; *Снегирев И. Л.* Иероглифическое письмо и палеонтологическая семантика // Изв. АН СССР. ООИ. — 1933. — № 4. — С. 333—336.

¹¹ Із записів С. М. Ейзенштейна 1944 р.: «Як проходить оформлення рослина — кристал(ом), звір — рослиною», «рослинний світ, вступаючи в область чистої форми і орнаментуючись — геометризуються, тобто стає в умови кристалічних закономірностей... світу». Із записів 1945 р.: «До мого ланцюжка: рослина, оформлюючись — стилізується під кристал у первісний період мистецтва, на розпаді мистецтва те ж саме: кристалічний світ Пікассо, що в нього занурилася жива природа». «Останній етап розпаду — повернення у кристалографію і геометризм» (цит. за: *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотических исследований в СССР. — М.: Наука, 1976. — С. 62, 84—85).

У зв'язку з цим спостереженням Ейзенштейна див. про «вельми досконалий геометричний орнамент, який у ряді випадків може бути осмислений як зображення змії, проточної води, плетіння та інших реальних явищ» (*Абрамов З. А.* Древние формы изобразительного творчества: Археологический анализ палеолитического искусства / Ранние формы искусства. — М.: Искусство, 1972. — С. 12). Цікаво також, що черепашка, яка прикрашала середземноморські гроти, затим відтворюється в ор-

наменті, який стає дедалі умовнішим і нарешті стає так званим рокайлем початку XVIII ст. (Соколова Т. Орнамент — почерк епохи. — Л.: Аврора, 1972. — С. 87—88). Пор. інтерес Ейзенштейна до черепашки у зв'язку з типологічною трансформацією її контурів у геометрії (так звана конхкоїда). Схоже, що проблему перетворення суми предметів органічного походження на доволі абстрактне повідомлення орнаментального типу відчував один із перших французьких авангардистів Шарль Кро, чия посмертна збірка називається «Кольє з кігтів» (1908).

¹² Мандельштам О. Разговор о Данте. — М.: Худож. лит., 1967. — С. 7. Пор. його ж тезу: «Орнамент є думка» (Мандельштам О. Записные книжки. Записки // Вопр. лит. — 1968. — № 4. — С. 191).

Пор. у дослідженні В. Стасова про російський народний орнамент: «У народів стародавнього світу орнамент ніколи не містив жодної зайвої лінії... Кожна риска тут має своє значення, є словом, фразою, виразом певних понять, уявлень» (Стасов В. В. Русский народный орнамент. Отдел I. Шитье, ткани, кружева. — СПб., 1872. — С. XVI; див. його ж: Собр. соч. Т. I. — М., 1894. — С. 207). Хоча затим Стасов приходить, за спостереженням сучасної дослідниці, «до довільних зіставлень» і висновків (Фалеева В. А. Женский персонаж в русской народной вышивке / Фольклор и этнография русского Севера. — Л.: Наука, 1973. — С. 120), але таке по суті семіотичне прочитання ним орнаменту, безперечно, допомогло подальшим, уже класичним семіотичним же прочитанням індоєвропейського орнаменту О. О. Бобринським (його основу становлять змія внизу і птах угорі) і тюркського, вибудованого на основі баранячого рогу, на що вказував Є. Р. Шнейдер; про актуальність цих напроцуд глибоких робіт — «етимологічний» аналіз найдавнішої внутрішньої форми орнаменту — див. у статті Вяч. Вс. Іванова «Лінгвістика і гуманітарні проблеми семіотики» (с. 237). Про інтерес Ейзенштейна до дослідження Бобринського «Народні російські дерев'яні вироби» див. у: Искусство кино. — 1973. — № 11. — С. 57.

На думку Ейзенштейна, «на найбільш ранній стадії орнаменту власне зображальність відсутня взагалі. На місці зображення — просто сам предмет як такий: на нитку натягнуті кігті ведмедів або зуби океанських риб, просвердлені черепашки, засушені ягоди або шкаралупа» (цит. за кн.: Иванов В. В. Очерки по истории семиотических исследований в СССР. — С. 148). Перебуваючи у Мексиці, режисер, напевне, звернув увагу на суто

предметні складники орнаменту майя: кукурудзяне листя, пір'я кецяля і змії (*Кинжалов В. В.* Искусство древних майя. — М.: Искусство, 1966. — С. 28). Про «формалізацію орнаментів, перетворення їх із значущих на геометричні» див.: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — С. 111. Заперечення «уявної ірраціональності» орнаменту і спробу його класифікації див. у праці відомого кристалографа: *Шубников А. В.* Гармония в природе и искусстве // Природа. — 1927. — № 7—8. — С. 610—622; спробу відтворення «граматики орнаменту» див. у статті М. Б. Бакланова у книзі «Монументально-декоративне і декоративно-прикладне мистецтво» (М.: Изд-во АН СССР, 1951. — С. 112).

¹³ «Жінки ічкорі, як це і можна було передбачити, не дали жодного категоріального геометричного означення запропонованих фігур. Усі геометричні фігури означались ними як назви предметів» (*Лурия А. Р.* Об историческом развитии познавательных экспедиций. — М.: Наука, 1974. — С. 47).

¹⁴ «...Відходячи у глибину історії, геометрична свідомість втрачає евклідовську різкість. На основі цього можна було б зробити історичну екстраполяцію про первісну неевклідову геометрію, яка панувала у ще більш ранні часи. Народне геометричне мислення дійсно ближче до геометрії неевклідової, аніж евклідової» (*Флоренский П.* Из истории неевклидовой геометрии // Природа. — 1929. — № 3. — С. 253). Пор. нехіль до математичної формалізації світу у таких великих гуманістів, як Піко делла Мірандола і Гете. Парадоксальним чином А. Ейнштейн, як і жінки ічкорі, «абсолютно» не вдавався, за славнозвісним власним визнанням, у своєму мисленні до «категоріальних означень» і взагалі до будь-яких слів — тільки до елементів «візуального або зрідка рухомого типу» (див. про це у кн.: *Адамар Ж.* Исследование психологии процесса изобретения в области математики. — М.: Сов. радио, 1970. — С. 80).

¹⁵ Див., скажімо, загальноприйнят у сучасній науці хронологію відомих сахарських петрогліфів:

І. Період Давнього буйвола. Монументальні реалістичні зображення представників великої ефіопської фауни і вимерлих порід тварин. Епоха мисливців (VIII—VI тис. до н. е.).

II. Період домашніх биків (скотарський). Реалістичні монументальні зображення домашніх тварин і стилізованих — диких тварин. Період мисливців-скотарів (середина IV тисячоліття до н. е.).

III. Період Коня. Бітрикутникові людські зображення <....> (середина II тисячоліття до н. е.).

IV. Період Верблюда. Стилiзовані зображення. <...> Геометричний орнамент. Усілякі знаки і символи. Письменність (початок н. е.)» (Мириманов В. Б. К вопросу о происхождении наскального искусства Сахары / Искусство Африки. — М.: Наука, 1967. — С. 8).

Пор. чукотські петрогліфи: «Художник малював цілком реальну сцену, жваво скоплену з натури» (Очерки истории Чукотки с древнейших времен до наших дней. — Новосибирск: Наука, 1974. — С. 39); сибірські петрогліфи Кзил-Булака: «Що особливо позначає ранні твори цього типу: люди показані у динамічних позах. Тут не просто дві людини... а оповідний сюжет» (Косарев М. Ф. Древние культуры Томско-Нарымского Приобья. — М.: Наука, 1974. — С. 119); сибірську енеолітичну пластику того ж регіону епохи раннього металу: «Скульптура виконана дуже реалістично» (там само. — С. 64; див. також ілюстр. на мал. 17). Пор. також репліку Ігоря Грабаря про «яскравий реалізм» гіпсових розмальованих масок-портретів, знайдених у курганах поблизу Мінусинська (Грабарь И. История русского искусства. История скульптуры. Т. 5. — М.: Изд-е И. Кнебель, 6/г. — С. 6; див. також: Шуцкий Г. В. Рисунки на камне. — Ташкент, 1973. — С. 13). В останній книзі (сс. 20—21) зверніть також увагу на полеміку з модернізованим, аж «кінематографічним», прочитанням «реалізму» онезьких петрогліфів.

¹⁶ Цит. за ст.: Успенский Б. А. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Вып. 5. — Тарту: Тартуск. ун-т, 1971. — С. 182. Пор. також працю о. Павла Флоренського «Моленные иконы преподобного Сергия».

¹⁷ Сб. документов по социально-экономической истории Византии. — М.: Изд-во АН СССР, 1951. — С. 112.

¹⁸ Лотман Ю. Статті по типології культури. Вып. 1. — Тарту: Тартуск. ун-т, 1970. — С. 21.

¹⁹ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. В 6-ти тт. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С. 478.

²⁰ Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. — М.; Л.: Искусство, 1947. — С. 50. Про надзвичайно високий рівень символізації у новгородському мистецтві тієї доби говорить той разючий факт, що у новгородській же берестяній грамоті, знайдений у майстер-

ні тамтешнього священика й іконописця, є алфавітний «запис іконної композиції, у центрі якої має бути зображення Христа, а збоку від нього — Анни, Григорія, Феодосія і Захарія», зображений літерами «запис зробленого йому замовлення» (Янин В. Л. В мастерской средневекового новгородского художника Олисея Гречины / Наука и человечество: 1981. — М.: Знание, 1981. — С. 47).

²¹ Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. — М.: Искусство, 1961. — С. 58.

²² Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто / Истоки реализма в искусстве Западной Европы. — М.; Л.: Искусство, 1939. — С. 28.

²³ Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. — С. 15.

²⁴ Алпатов М. В. Цит. тв. — С. 29.

²⁵ Там само. Про естетику Плотина див.: Исторический обзор учений о красоте и искусстве: Из академических чтений Е. В. Амфитеатрова. Учение о красоте и искусстве в неоплатонической философии: Плотин // Вера и знание. — 1889. — № 17.

²⁶ Алпатов М. В. Цит. тв. — С. 29. Пор. зауваження великого німецького теолога і історика з приводу середньовічного малярства: «зображення як ідеї речей» (Harnak A. Lehrbuch der Dogmengeschichte. 4. Auflage II. — Tübingen, 1903. — S. 485).

²⁷ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — С. 22. Автор розуміє цю обставину як особливу модель «етичного, або колірного простору», не схожу на нашу. Див. також: Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры / Византия: Южное славянство и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура: Сб. в честь В. Н. Лазарева. — М.: Наука, 1973. — С. 43—52.

²⁸ Цит. за кн.: Вайнштейн О. Л. Историография средних веков в связи с развитием исторической мысли от начала средних веков до наших дней. — М.; Л.: Соцэкгиз, 1940. — С. 8.

²⁹ Лазарев В. Н. Византийская живопись. — М.: Наука, 1971. — С. 33. Про трансформацію візантійського абстрактного гла в мережану тканину — тло ікон старих італійських майстрів («Мадонна з ангелами», «Мадонна з трьома францисканцями» Дуччо) див. роботу того ж автора: Старые итальянские мастера. — М.: Искусство, 1972. — С. 12.

³⁰ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. Т. 3. — С. 400.

³¹ Вельфлин Г. Классическое искусство: Введение в изучение итальянского Возрождения. (Предисл. проф. Ф. Ф. Зелинского.) — СПб.: Издатели Брокгауз, Ефрон, 1912. — С. 13.

³² Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1979. — С. 38; пор. спостереження автора над «просторовим подоланням оповідного часу» (с. 25).

³³ Богатырев П. Г. Вопросы истории народного искусства. — М.: Искусство, 1971. — С. 48.

³⁴ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. — М.: Сов. писатель, 1965. — С. 27.

³⁵ Аверинцев С. С. Символ художественный / Краткая лит. энциклопедия. Т. 6. — М.: СЭ, 1971. — С. 826.

³⁶ Топоров В. Н. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений // Труды по знаковым системам. Вып. 2. — Тарту: Тартуск. ун-т, 1965. — С. 221.

Цей «високий ступінь знаковості» давньоіндійської культури дозволив їй за півтисячоліття до Р. Х. створити абсолютний за своїми наслідками метод дескриптивного лінгвістичного дослідження, метод Паніні (пратьяхарі — «стягнення»-«стискання»), що його мета була суто «структурною», у вигляді «техніки алгебраїчних символів» та «принципу економії», які й дозволили автору «Восьмикнижия» представити знаки мови як очевидну цілісність, створити «самостійного значення» метамову для її опису (див.: Димри Джагдиши Прасад. Панини и его «Восьмикнижие» // Народы Азии и Африки. — 1973. — № 6. — С. 97, 101, 103; на думку В. М. Топорова, Паніні — прямий попередник сучасної структурної лінгвістики).

³⁷ Цит. за ст.: Волков О. В. Вайрагья у Бхартрихари / Короткие сообщения Ин-та народов Азии: Сб. памяти Ю. Н. Рериха. Вып. 57. — М.: Изд-во вост. лит., 1961. — С. 9.

³⁸ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. Т. 2. — С. 147.

³⁹ Еремин И. П. Литература древней Руси: Этюды и характеристики. — М.; Л.: Наука, 1966. — С. 118.

⁴⁰ Данилова И. Джотто. — М.: Изобр. искусство, 1970. — С. 19. Зрештою, типологічно це нагадує очевидні зрушення у пізнішій давньоруській агіографії: «Якщо у XII—XIII ст. зображення людей статичні і монументальні, нагадують собою геральдичні фігури, взяті немовби в їх «вічному» змісті, то в житійній лі-

тературі кінця XIV — початку XV ст. все рухається, все змінюється, охоплене емоціями, до краю загострене, сповнене експресії» (Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. — М.: Наука, 1970. — С. 74).

⁴¹ Топоров В. Н. О космологических источниках раннеисторических описаний // Труды по знаковым системам. Вып. 6. — Тарту: Тартуск. ун-т, 1973. — С. 25. Російська ж агіографічна традиція внаслідок певних історичних обставин попри спостережені у ній Д. С. Лихачовим зміщення (див. вище) так і не здійснила цей джоттовський стрибок-трансформ від суто сакрального до історичного. Так, Б. Успенський, посиляючись на В. В. Виноградова, звертає увагу на те, що «недиференційоване злиття євангельських подій з подіями власного життя взагалі характерне для Аввакума» (Успенський Б. А. Поэтика композиции. — С. 62).

⁴² Византийский временник. Т. 30. — М.: Наука, 1970. — С. 264, 266—267. Тут дослідник повертається до свого давнього інтересу до Джотто як першого новозвропейського художника, хто «умовну площину... замінив тривимірним простором, легкі безтілесні образи — повновагими фігурами, що володіють важкістю реальних фізичних тіл і вперше міцно стоять на ногах» (Лазарев В. Джотто / ВСЭ. Т. 21. — М.: СЭ, 1931. — С. 826).

⁴³ Дослідниця звернула увагу, що на фресках Джотто в Ассизі колісниця і коні «на диво об'ємні, тілесні, є в них ґрунтовна добротність театрального реквізиту, що вживається в ті часи у вельми популярних «сакра репрезантаціоне» — видовищах на релігійні сюжети, які влаштовувались на міських майданах» (Данилова И. Джотто. — С. 12). Через сім же століть виникає танцювальна легенда Гіндемита «Славнозвісне видовище» (за «Квіточками» Франциска із Ассизі) — під безпосереднім впливом фресок Санта Кроче у Флоренції (див.: Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. — М.: Музыка, 1974. — С. 93—94). Отже, фрески Джотто виникають із тривимірних знаків театрального видовища — і туди ж повертаються. «Цитати» із Джотто з'являються також у фільмах італійських режисерів, присвячених св. Франциску, — Р. Росселліні, Ф. Дзеффреллі, Л. Кавані (див. нижче).

⁴⁴ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин: Ээсти раамат, 1973. — С. 52.

⁴⁵ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. Т. 2. — С. 49.

⁴⁶ Деллюк Л. Фотогения. — М., 1924. — С. 158.

⁴⁷ Разом із тим зрозуміло, що новостворений європейський «знак-ікон» з самого початку свого активного прагматичного існування (термін «прагматичний» тут вживається у значенні ставлення до тієї чи тієї знакової системи її споживача-адресата) вступив у так само активну співдію з тогочасним «знаком-символом». Можна говорити про ефективну спілку поміж собою цих двох фундаментальних семіотичних знарядь у переддень новоєвропейської культури: осмислюючи структуру світу, вона вдається — відповідно до тої чи тої когнітивної ситуації — до того чи того знаряддя і, нарешті, у певних випадках до їх одвертого поєднання (скажімо, у природничих науках, що у них однаково інтенсивно використовувалися як математичні символи, так і способи суто «іконічного» нагромадження необхідної інформації). Новоевропейська культура взагалі — однаково інтенсивний паралельний розвиток, з одного боку, малярства, що затим трансформується у крайні форми іконізму типу фотографії та кіно, а з іншого — математики, яка у своїх пошуках безконечного («інфінітезимального») ідеалу доходить ніби до краю можливої символізації. Проте саме цей розвиток і став основою гносеологічної та евристичної техніки європейського інтелекту і відповідно успіхів цієї техніки, що не мають собі рівних серед інших культур. Можливо, духовну морфологію Нового часу належить розглянути саме з боку інтенсивної в ньому присутності «символічного» та «іконічного», їх так само інтенсивного взаємонакладення і взаємопроникнення.

Новоевропейська формалізація (символізація) — власне, «представлення змістових знань у символічному запису... заміна конкретних об'єктів дійсності... символами, ізоморфними першим», — найінтенсивніший розвиток «отримала у зв'язку з науковою революцією Нового часу, коли виникли літерні математичні і логічні обчислення (алгебра Вієта, аналітична геометрія Декарта, логічні обчислення Лейбніца), а затим на рубежі XIX—XX ст. — у зв'язку з роботами Фреге, Рассела і Гілберта» (Петров Ю. Е. Формализация содержательных научных теорий в свете восхождения от абстрактного к конкретному // Философские науки. — 1975. — № 3. — С. 123—124). Неважко вгледіти, що часовий обшир новоєвропейського «символічного представлення змістовного матеріалу» (там само. — С. 123) вочевидь збігається з «іконічним» представленням того ж матеріалу.

Про суто технологічну долю «символічної», формалізованої знакової діяльності див.: Соловейчик И. Е., Анищен-

ко П. М. Знаковая индикация и ее применение в современных радиоэлектронных системах. — М., 1959; Мясоєдов П. Г., Соколов А. Ф. Отображение информации. — М., 1971.

⁴⁸ *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. Т. 4. — С. 116 (пор. також висловлювання на сс. 190—191).

⁴⁹ «Тіла і предмети, — пише дослідниця про Джотто, — ще не відкидають у нього тіней» (*Данилова И.* Джотто. — М.: Изобр. искусство, 1970. — С. 19); у зв'язку з цим див. також: *Завадська Е. В.* Тень как философско-эстетическая категория / Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. — М.: Наука, 1974. — С. 47—59. Про появу тіні у Лімбургів як ілюстраторів часослову герцога Беррійського див. працю В. Стародубової; пор. Вельфлінову формулу мистецтва Мікеланджело: «Посилення тіней» (*Вельфлин Г.* Классическое искусство. — СПб., 1912. — С. 201). Глибокі спостереження над естетикою тіні див. у кн.: *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки петрушечника и статьи о театре кукол. — Л.: Искусство, 1980. — С. 170—174.

⁵⁰ *Кузьмин Е.* Украинская живопись 17-го века / Грабарь И. История русской живописи. — М.: Изд-е И. Кнебель, б/г. — С. 464.

⁵¹ *Ченники Ч.* Трактат о живописи. — М.: Изогиз, 1933. — С. 37—38.

⁵² *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения: Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. — М.: Искусство, 1973. — С. 101. Зрозуміло, що пейзаж мав місце навіть у найдавнішій образотворчій традиції — так, на срібній вазі, що належить майкопській культурі (межа III—II ст. до н. е.), вельми умовно вигравірувані кавказькі ландшафти (*История русского искусства. Т. I.* — М.: Изд-во АН СССР, 1953. — С. 13), на іконах «Ілля Пророк» чи «Іоани Предтеча» в Ільїнській церкві у Ярославлі також зображено умовні ландшафти (центральні фігури тут постають на тлі широкого пейзажу, епізодичні — у пейзажах менших масштабів), проте, зрозуміло, що такі пейзажі — не «самоціль». Власне, у давньому мистецтві є лише одна доволі загадкова сторінка, позначена у зв'язку з різкими «змianaми у панівних релігійно-філософських поглядах» «особливим інтересом до природи і до передачі її явищ у мистецтві» (*Матье М. Э.* Значение амарнского искусства в развитии древнеегипетского пейзажа / Древний Восток: Сб. ст. — М.: Изд-во вост. лит., 1960. — С. 147).

⁵³ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Данте и мировая культура. — М.: Наука, 1971. — С. 234; пор.: *Никольская А. К* вопросу о пейзаже в древнерусской литературе: / Сб. ст. в честь академика А. И. Соболевского. — Л.: Изд-во АН СССР, 1928. — С. 433—439.

⁵⁴ *Назаревский А. В.* Пейзаж и папа Пий II / Сб. Московск. Общества по исследованию памятников древности им. А. И. Успенского при Московск. Археологическом ин-те. Вып. 2. (В честь профессора В. К. Мальмберга.) — М., 1917. — С. 96—103.

⁵⁵ *Там само.* — С. 195.

⁵⁶ *Вельфлин Г.* Цит. тв. — С. 59, 105, 171.

⁵⁷ *Там само.* — С. 31. Про фон у Леонардо див. також на сс. 200—202.

⁵⁸ Цит. за кн.: *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи. — М.; Л.: Искусство, 1961. — С. 280. Пор. несподівану типологічну подібність проблеми природи в іншій культурі: *Никитина В. П.* Природа в литературе иранского Возрождения / Иранская филология: Сб. ст. — М.: Изд-во вост. лит., 1971. — С. 102—115.

⁵⁹ *Зейтун Ж.* Понятие пейзажа // Французская архитектура. — 1969. — № 5. — С. 26. Спроба витлумачити ландшафт «як закономірну сукупність крапок, ліній і поверхонь» має місце, скажімо, в авангардистських напрямках сучасної географії (див.: *Тидсвелл В., Хилтон К.* Сетевые модели в географии // Новые тенденции в изучении и преподавании географии в школе. — М.: Наука, 1975. — С. 195).

⁶⁰ *Климов Р.* Питер Брейгель. — М.: Изогиз, 1959.

⁶¹ *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи. — С. 275.

⁶² *Там само.* — С. 305.

⁶³ *Там само.* — С. 311.

⁶⁴ *Там само.* — С. 197.

⁶⁵ «Прогрес малярства, починаючи з його недосконалих спроб, полягає в тому, щоб допрацюватися до портрета» (*Гегель Г. В. Ф.* Соч. Т. 14. — М.: Госполитиздат, 1958. — С. 74). Пор.: «...у мікроскопі портрета ми бачимо дзеркальне відображення питання про мистецтво взагалі» (*Сидоров А.* Портрет как проблема социологии искусства // Искусство. — 1927. — № 2—3. — С. 5).

⁶⁶ *Алпатов М.* Очерки по истории портрета. — М.; Л.: Искусство, 1937. — С. 13, 12.

⁶⁷ Там само. — С. 15.

⁶⁸ Найбільш ранніми іконами були, очевидно, «портрети» найвідоміших святих V ст., які з'явилися ще за їх життя і поширювалися серед їх шанувальників (Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. I. — С. 31). Відповідним чином ікона могла ввібрати в себе трансцендентну напругу фаюмських портретів, що в них уже постають «зіниці очей, спрямованих у безконечність» (Алпатов М. В. Эпоха развития портрета / Проблемы портрета: Материалы научн. конференции (1972). — М.: Сов. художник, 1974. — С. 14). Пор. інтерес Освальда Шпенглера і С. С. Аверінцева до несподівано розверстих зіниць до того «сліпої» античної скульптури передхристиянської доби. Зрештою, це була єдина її спроба пристосуватися до нового світогляду — в епоху Нікейського собору (V ст.) кругла пластика надовго зникає з християнської традиції, що ще раз засвідчує інтенсивність тогочасного знаково-мистецького руху від античної «чуттєвості» до середньовічного «символізму».

«Спрямований у безконечність» «фаюмський» погляд дивиться, за словами Олександра Блока, «із однієї ери в іншу» (нарис «Погляд у єгиптянки» із збірки «Блискавки мистецтва» у: Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми тт. Т. 5. — Л.; М.: ГИХЛ, 1962. — С. 399). Пор.: рядок іншого лірика — «фаюмское сияние глаз» (Андрій Вознесенський).

⁶⁹ Алпатов М. Очерки по истории портрета. — С. 20.

⁷⁰ Там само. — С. 22.

⁷¹ Там само. — С. 23, 36.

⁷² Пригадуємо характерні слова Мікеланджело: «Кожен художник добре малює себе самого» (Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. — М., 1933. — С. 431).

⁷³ Roh H. Ein neues Selbstbildnis Dürers // Repertorium für Kunstwissenschaft. — 1916. — № 1—2. — S. 10. Ці нотатки з'явилися вже в «імперсональну» добу європейської історії, що її світові війни спробували усунути людську особистість. Про «портретну смерть» на сучасному Заході див.: Мальцева Н. Мысли о портрете // Художник. — 1974. — № 10. — С. 36—39.

⁷⁴ Алпатов М. Очерки по истории портрета. — С. 28.

⁷⁵ Кузьмин Е. Украинская живопись 17-го века. — С. 475. Характерно, що сам І. Е. Грабарь називав Симона Ушакова, що

сприяв згаданих трансформації, «злим генієм російського іконопису» (пор.: «Ушаков занастив живопис», стверджував В. Нікольський). На нашу думку, маргінальний, рубіжний характер творчості Ушакова найточніше подає визначення художника як «стародума і новатора» (М. П. Сичов). Саме внаслідок цієї рубіжності в ту добу «поняття «образ» і «персона», як і «ікона» і «портрет», ще не розрізнялися з достатньою ясністю... Чітке розрізнення цих понять з'являється пізніше» (Салтыков А. А. Эстетические взгляды Иосифа Владимировича (по «Посланию к Симону Ушакову») // Труды Отделения древнерусской литературы. Т. XXVIII. — М.: Наука, 1974. — С. 227). Зрештою, ще відомому російському живописцю радянської доби Ульянову в отроцтві мали пояснювати різницю між іконописцем і художником (Ульянов Н. П. Мои встречи: Воспоминания. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1952. — С. 32).

Пор. у віршах стольника кінця XVII ст. Квашніна-Самаріна опозицію «Спасова образа» і «парсуни» — або ж у рукописному збірнику Абрамова кінця 1740-х рр. (див.: Позднеев А. В. Лирические песни XVII века: к вопросу о репертуаре / Русский фольклор. Т. I. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. — С. 94—95).

Характерно, що у якутській мові слово *тангара* означає як «ікону», так і «портрет» (див.: Словарь якутского языка, составленный Э. К. Пекарским при ближайшем участии Д. Д. Попова и В. М. Ионов. Вып. X. — Л., 1927. — С. 2551—2553; Эрчис Г. У. Очерки по якутскому фольклору. — М.: Наука, 1974. — С. 125).

⁷⁶ Кузьмин Е. Цит. тв. — С. 476. ,

⁷⁷ Соловьева И., Шитова В. Четырнадцать сеансов. — М.: Искусство, 1981. — С. 168, 170.

⁷⁸ Тут певний інтерес становить показана у фільмі старовинна анатомічна таблиця, на якій зображено голову людини як «тепер у медичних атласах не роблять»: схема мозку поєднується зі сповненням життя людським профілем. «Так малювали «анатомію» Дюрер або Леонардо» (Соловьева И., Шитова В. Цит. тв. — С. 168).

⁷⁹ Пор. подібний ефект у фільмі Трюффо «Останнє метро» (1980) — усе, що відбувається у фільмі, насамкінець раптом виявляється театральною виставою про окупацію, виставою, яку паризька публіка дивиться одразу ж після визволення Парижа,

що одразу ж надає картині, самсму її кіносеансу, якість, близьку до інтенсивного «теперішнього часу» театральної вистави.

Сама ж картина, за свідченням її оператора Нестора Альмендроса, — це, серед іншого, ще й «складання почестей знімальним методам німих фільмів», операторам їх великих режисерів — від Дреєра і Штіллера до Феяда, що прагнули відтворити предметний світ таким, як його «бачить новонароджений». До цього стилю, «до створення саме такого почуття старовини, до передачі чарів німого кіно, до напливів і прагнунв Трюффо» (див.: Франсуа Трюффо: Сб. статей і матеріалов. — М.: Искусство, 1985. — С. 169).

⁸⁰ Соловьева И., Шитова В. Цит. тв. — С. 170.

⁸¹ Саме згаданий Альмендрос, оператор фільмів Трюффо, став оператором останнього просвітницького фільму Р. Росселліні «Центр мистецтв імені Жоржа Помпиду» (1977), що його важливим складником є Кабінет Клода Леві-Стросса.

⁸² Про реакцію, — зокрема й гошистську, — на фільм «Дика дитина» див. у нотатках В. Божовича, опублікованих у збірці статей та матеріалів «Франсуа Трюффо» (с. 166—168).

⁸³ Франсуа Трюффо: Сб. ст. и мат-лов. — С. 167.

Див.: Туrowsкая М. 7½, или фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991. — С. 71. У розділі «Андрій Рубльов» авторка прямо посилається на вираз Кракауера «реабілітація фізичної реальності», що на неї «спрямована» «сила уяви» російського режисера (с. 57). Сам же Тарковський бачить у фільмі «пряме спостереження — правди», «правди, якщо можна так висловитися, «фізіологічної» (с. 71).

⁸⁵ Туrowsкая М. Цит. тв. — С. 176.

⁸⁶ Там само. — С. 177, 176.

⁸⁷ Так, у «Блискавках мистецтва» Блок зверхньо відгукнувся про сієннські розписи Содоми — «найталановитішого і найвульгарнішого учня Леонардо» (Блок А. А. Собр. соч. В 9-ти тт. Т. 5. — Л.; М.: ГИХЛ, 1962. — С. 396), а в статті «Сучасний стан російського символізму» з великою пошаною відгукнувся про учня Франческо Луку Сіньореллі.

Сучасна наука заперечує таке розуміння П'єро делла Франческо, підкреслюючи саме його войовничий раціоналізм, «суворий математичний дух, який пронизує будь-який його твір» (В. М. Лазарев).

⁸⁸ Див.: Ромадин М. Кино и живопись / О Тарковском. — М., Прогресс, 1989. — С. 167; пор.: Ромадин М. Тарковский и художники / Мир и фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991. — С. 374.

⁸⁹ У зв'язку з цим «монтажем» характерний епізод зі сном Джотто у фільмі «Декамерон»: Джотто-Пазоліні після свого видіння, в якому постає ніби весь потенціал новоевропейського зображення, його прийдешність від Ренесансу і академізму до сюрреалізму, в останньому кадрі фільму кидає характерну репліку про те, що в його сні світ постав — ще кращим, аніж на його фресках...

⁹⁰ Пор. також: «Франциск, менестрель божий» Р. Росселліні (1950) і «Франциск Ассизький» М. Кертиса (1961).

⁹¹ Поетика цього фільму знаходить дивовижно точну відповідність у незліченних «колажах» режисера і взагалі в його естетично важко визначуваній образотворчій діяльності, де будь-який предмет отримує несподівану художність, як правило, позначену тією чи іншою мірою символічності. Цікаві також тут ті «предметні» композиції, які за своєю структурою абсолютно дублюють первісний орнамент, — цей матеріально зафіксований шлях знакового зусилля людини від суто «предметного» до «символічного».

⁹² Див.: Альбер Ф. Последний советский кинематографист: Жан-Люк Годар / Жан-Люк Годар (Сост. и пер. Мих. Ямпольского.) — (Б/г. и м. изд.) — С. 20. Див. про «Людину з кіноапаратом»: «Провідну роль у новій картині надали операторові, що встає до сходу сонця, знімає у повітрі, під землею й водою, ще лежить під поїздом, виростає з-під ніг одеських рикш і кухлів з пивом, що спинає життя, пускає у повітря час, робить г'я п'яти хвилин одну, що, нарешті, використовує всю свою майстерність для аналізу життя міста» (Ушаков Н. Три оператори. — К.: Українокиновидав, 1980. — С. 22).

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

¹ Дейвис Д. Современная американская фотография // Диалог. — 1977. — № 1. — С. 4. У США попереднього десятиріччя — наприкінці 60-х — було близько десяти тисяч фотографів-фахівців (див.: Фотография—66. — № 1).

² Цит. за кн.: *Тасалов В.* Прометей или Орфей: Искусство «тех. нического века». — М.: Искусство, 1967. — С. 229.

³ *Томилин М.* Жозеф Нисефор Ньепс и открытие гелиографии // Сов. фото. — 1974. — № 5. — С. 41.

⁴ Документы по истории изобретения фотографии. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949 (унікальне видання архіву винахідників фото, який ще в 40-х роках минулого століття опинився у Санкт-Петербурзі).

⁵ Див.: Вестник Социалистической академии, 1923. Кн. 4. — С. 29.

⁶ *Менделеев Д. И.* Соч. Т. XXIV. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. — С. 247—248. Див. також його статтю «Моментальна фотографія» в енциклопедії Брокгауза і Ефрона, що в ній зафіксований як тогочасний спалах масового інтересу до моментальної фотографії, так і її технічні можливості до «хронофотографування». Отож, імпліцитно стаття описує принцип кінематографа.

⁷ Див.: *Лоу И.* Поборник общения с людьми // Англия. — 1975. — № 53. — С. 54.

⁸ Здається, є лише один унікальний випадок семіотично-світло-глядно-естетичної зустрічі ікони і фотографії — буддійської ікони і «герел-зурел» («малюнка світлом», тобто фотознімка) у монгольському живопису на зламі століть (див.: *Ломакина И. И.* Марзан Шарав. — М.: Изобр. искусство, 1974. — С. 83).

⁹ *Рыкачев А. М.* Деньги и денежная власть. — СПб., 1910. Ч. 1. — С. 16.

¹⁰ Цит. за ст.: *Гайденко П.* Ортега-и-Гассет / Философ. энциклопедия. Т. 4. — М.: СЭ, 1967. — С. 168.

¹¹ *Флоренский П. А.* Органопроекция // Декоративное искусство во СССР. — 1969. — № 1. — С. 45.

¹² Про так звані «внутрішні» характеристики науково-технічного прогресу див. у спробі його цілісного описання (так звана «дедалологія»): «Справді, природні науки і техніка, як продукти історичного життя народів, разом із тим вимагають певної автономії... що диктується власною їх логікою» (*Поваров Г. Н.* То Deidāla pteró: К познанию научно-технического прогресса / Системные исследования: Ежегодник 1971. — М.: Наука, 1972. — С. 154—155).

¹³ *Фейербах Л.* История философии. Т. 1. — М.: Мысль, 1974. — С. 145.

¹⁴ *Там само.* — С. 119.

¹⁵ *Сеченов И. М.* Избр. произв. Т. 1. — М.: Изд-во АН СССР, 1952. — С. 56.

¹⁶ *Там само.* — С. 14.

¹⁷ *Там само.* — С. 237—238.

¹⁸ *Там само.* — С. 338.

¹⁹ *Там само.* — С. 381.

²⁰ *Сеченов И. М.* Избр. философские и психологические произведения. — М.: Госполитиздат, 1947. — С. 333.

²¹ *Там само.* — С. 31—32. З фотографічними аналогіями Сеченова пор. синхронні їм експерименти Шарля Кро — славнозвісного поета і винахідника фонозапису — див. «Принципи перебральної механіки» (1879), що в них Кро, за словами М. Б. Ямпольського, «модельював за допомогою розфарбованих дисків механізм людського зору» (див.: Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. — М.: Наука, 1988. — С. 75).

²² Див.: *Рамуль К. А.* Из истории психологии. — Тарту: Тартуск. ун-т, 1974. — С. 11—14.

²³ *Pieć M.* Barok i rokoko u djelu Antuna Kanizlića (1699—1777) / Rad jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Kn. 365. — Zagreb, 1972. — С. 12—14.

²⁴ *Там само.* — С. 44—47.

²⁵ *Там само.* — С. 55—57.

²⁶ *Дидро Д.* Собр. соч. Т. 6. — М.: ОГИЗ—ГИХЛ, 1946. — С. 555—556.

²⁷ Висловлено у розмові з автором 13 червня 1992 р. Пор. із судженням російської майстрині тіньового театру: «Тінь — це ідеальна двовимірна графіка» (*Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки петрущечника и статьи о театре кукол. — С. 172).

²⁸ *Кузьминский К. Ф.* С. Рокотов, Д. Г. Левицкий. — М.: Искусство, 1939. — С. 45.

²⁹ *Там само.* — С. 131—132. Пор. цей відгомін російсько-українського Бароко із зображенням палацу Безбородька — останнього діяча українського Бароко — у поезії Державіна, «найбільшого поета російського Бароко» (Б. Пурішев).

³⁰ Begriffe der Bilder (Versuch einer Allegorie). Bd. II. — Winkelmanns Werke, 1847. — S. 239.

³¹ Winkelmann. Geschichte der Kunst des Altertums. — 1776. — S. 49.

³² Аверинцев С. С. Мифы / Краткая лит. энциклопедия. Т. 4. — М.: СЭ, 1967. — С. 879.

³³ Там само. — С. 880.

³⁴ Див. про цей бік фізіократичної доктрини у нашій статті «Ноосфера. Інтелектуальна генеалогія поняття» (Всесвіт. — 1988. — № 3. — С. 183—186). Пор. цю доктрину з матеріально-фізіологічним пафосом М.-Ф.-К. Біша (1777—1802), який прагнув віднайти саме соматичну першооснову людського існування. Див. про це нашу статтю «Таємниця «Червоного і чорного» (Всесвіт. — 1988. — № 1. — С. 127—128).

³⁵ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — Л.: Худож. лит., 1973. — С. 28.

³⁶ «Ця фраза — на останній, 353 (319), сторінці Логіки архідікава. Перехід логічної ідеї до природи. Рукою подати до матеріалізму» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 29. — С. 215; пор. с. 214).

³⁷ «...Наше століття, — пише Гете в статті «Мистецтво і ремесло» (1797), — хоч і вияснило багато в інтелектуальному відношенні, але, напевне, менш за все виказує вміння у поєднанні чистої чуттєвості з інтелектом, звідки тільки й може виникнути справжній художній твір» (Вольфганг Гете об искусстве. — М.; Л.: Искусство, 1936. — С. 24).

³⁸ Кант И. Соч. В 6-ти тт. Т. 1. — М.: Соцэкгиз, 1963. — С. 126. Пор. так звану «шотландську школу» (Т. Рід та інші), яка з позицій здорового глузду захищала матеріальну субстанцію від скептиків і агностиків юмівського штибу. Переконаність у незалежному від нашої свідомості існуванні матеріального світу — першопостулат шотландської школи. За словами одного з її представників, люди бачать сонце, а не ідею сонця (пор. фотознімок сонячних плям . ід час затемнення 4.IV.1912 р., який доводить прямолінійність поширення світла — див.: Флоренский П. Солнечные пятна во время затмения // Природа. — 1927. — № 7—8. — С. 622; Биртус Я. Солнце в главной роли // Фотография—66. — № 1. — С. 22—24). Там же див. «рейограми» Мен-Рея і Моголі Надя). Додамо також, що ці слова Канта були сказані май-

же водночас зі згаданими словами Дідро про хімію як імітаторку природного процесу.

³⁹ Донде А. Фотография / Энциклопед. словарь русского библиограф. ин-та Гранат. Т. 44. — М., б/г. — С. 378—379. Про опосередкований технологією зв'язок поміж реальним предметом і його фотозображенням див.: Полетаев И. А. Сигнал. — М.: Сов. радио, 1958. — С. 26—27.

⁴⁰ Див.: Любославский Г. Самопишущие приборы / Энциклопед. словарь. Т. XXVIII. — СПб.: Издатели Брокгауз, Ефрон, 1900. — С. 228; пор. також: Лачинов. Основы метеорологии. — СПб., 1894; Егоров С. Самоотмечающие метеорологические приборы. — СПб., 1896.

⁴¹ Про цей інтерес вченого див.: Топоров В. Н. Бодуэн де Куртене и развитие фонологии / И. А. Бодуэн де Куртене: К 30-летию со дня смерти. — М.: Изд-во АН СССР. 1960. — С. 31; Иванов Вяч. Вс. И. А. Бодуэн де Куртене и типология славянских языков / Там же. — С. 41. У зв'язку з тим, що з певного часу, за словами мовознавця, «тепер уже не одне повітря, а й метал та інші провідники динамічної енергії природи стали провідниками вимовно-слухового спілкування людей», варто пригадати іншу метафору Сеченова: мікрофон — це «слуховий мікроскоп» (Сеченов И. М. Избр. произв. Т. 1. — С. 472).

⁴² Adorno Th. W. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und phänomenologischen Antinomien. — Stuttgart, 1956. — S. 72.

⁴³ Див. рец. на основоположну працю Т. Лессінга: Базаров В. История как осмысливание бессмыслицы / Современный Запад. — № 1. — 1922. — С. 89—96.

⁴⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 18. — С. 224.

⁴⁵ Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. — С. 34. Пор. тогочасного листа Белінського до М. О. Бакуніна: «У горнилі мого духу виробилося самобутнє значення великого слова — дійсність» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. XI. — М.: Изд-во АН СССР, 1956. — С. 282). У зв'язку зі спостереженням Ю. М. Лотмана надзвичайно цікаве значення «плану виразу» у гносеології Феєрбаха: він вимагав «видючого мислення» та «мислячого бачення» і дорікав Гегелю, що в того «не вистачає споглядання» (Фейербах Л. Избр. философские произв. Т. 1. — М.: Госполитиздат, 1955. — С. 127). По суті, Феєрбах тут переповідає фо-

тоявище на філософському «жаргоні», вибудовує, як сказав би у нашому столітті Андре Базен, його онтологію...

⁴⁶ Див. такі важливі для російської і української культур фотопортрети Гоголя (відомий груповий портрет російських художників у Римі 1845 р. С. Л. Левицького) і Т. Г. Шевченка — А. І. Деньєра (1858).

⁴⁷ Цит. за кн.: История буржуазной социологии XIX — начала XX века. — М.: Наука, 1979. — С. 186.

⁴⁸ Пор. пізнішу характерну вимогу А. В. Луначарським загальної «фотографічної грамотності» (див.: Морозов С. А. Советская художественная фотография. — М.: Искусство, 1958) і переконаність славнозвісного авангардиста Ласло Моголі-Наги у тому, що людина майбутнього без фотоапарата буде вважатися неписьменною (див.: Диалог. — 1977. — № 1. — С. 4).

⁴⁹ Цит. за кн.: Морозов С. Искусство видеть. Очерки из истории фотографии стран мира. — М.: Искусство, 1963. — С. 10.

⁵⁰ Цит. за кн.: Волков-Ланнит Л. Искусство фотопортрета. — М.: Искусство, 1967. — С. 5. Це есе Бодлера, по суті, розпочинає тепер уже неозору культур-філософську літературу, присвячену мас-медіа; пор. зовсім не есхатологічний погляд на фотографію іншою великого майстра тогочасної естетики Т. Готьє (Фотограф. — 1864. — № 1—2. — С. 51—52) і початки естетики фото його сучасника, якогоś Лафона де Камерона (див.: Фотография—66. — № 3. — С. 6).

⁵¹ Цит. за кн.: Морозов С. Первые русские фотографы-художники. — М.: Госкиноиздат, 1952. — С. 44. Йдеться про статтю великого мистецтвознавця «Гравюра або фотографія» (Русский вестник. Т. IV. Кн. 1. — 1856. — С. 379—380); пор. також його виступ у газеті «Санкт-Петербургские ведомости» (від 11 червня 1858 р., № 156). Стасовський інтерес до фотографії — так само своєчасний і глибокий — доповнюється його ж інтересом до «рухомої фотографії», тобто до кінематографа, вперше задокументований 1897 року («Искусство кино». — 1957. — № 3. — С. 127—130; див. нижче). Згадані слова В. В. Стасова цікаво порівняти з розумінням Годаром кіно як «реєстрації світу» та з поділом Мак-Луганом засобів комунікації на «гарячі» і «холодні».

⁵² Моголи-Наги Л. Живопись или фотография. — М.: Огонек, 1929. — С. 14. Автор переднього слова Федоров-Давидов зазначає, що автор, «правильно виклавши сутність еволюції жи-

вопису — зародження його формального боку із зображувальних завдань», в умовах поширення фотографії передбачає «приреченість станкового живопису» (*там само.* — С. 10).

⁵³ *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. — М.: Работник просвещения, 1923. — С. 29. Пізніше мистецтвознавець відійшов від авангардистської «есхатології» живописного зображення.

⁵⁴ *Донде А.* Фотография. — С. 379. Пор. роботи англійського фотографа-імпресіоніста Джорджа Девісона, що 1890 р. зробив першу імпресіоністську фотографію (пейзажну).

⁵⁵ Про дружні взаємини Надара з імпресіонізмом його героїчної доби див. у кн.: *Ревалд Дж.* История импрессионизма. — М.; Л.: Искусство, 1959. — С. 98, 145, 210 і далі.

⁵⁶ *Стяжкин Н. И.* Становление идей математической логики. — М.: Наука, 1964. — С. 81. Там же про автора самого терміна «символічна логіка» Джона Венна, кембриджського професора, який ще у 80-х роках минулого століття — тобто на самому початку творення «уявних світів» у малярстві — створює ніби паралельну їм логіку «частотної концепції можливості» (*там само.* — С. 212—213). У зв'язку з цим варто поглянути на створену незадовго до того діалогію про Алісу Льюїса Керолла як на свого роду ланку поміж мистецтвом і згаданими логічними ідеями. Додамо, що оксфордський професор, письменник, математик і логік Ч. Л. Доджсон (який виступав під псевдонімом Льюїса Керолла) наполегливо займався фотографією: дві тисячі (!) зроблених ним фотознімків вповні могли бути іконічно-реалістичним тлом його передсюрреалістичних парадоксів. Пор. також філософську тему «продуктивного уявлення» у вже «критичного» Канта, споріднену з вищезгаданою логікою.

⁵⁷ Цит. за кн.: *Морозов С.* Первые русские фотографы-художники. — С. 112—113.

⁵⁸ Про ставлення до фотографії Врубеля див.: *Федоров-Давыдов А. А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1974. — С. 117—119; 124; *Тарабукин Н. М.* Врубель. — М.: Искусство, 1974. — С. 100—101; *История русского искусства. Т. X. Кн. 1.* — М.: Наука, 1968. — С. 292. За спогадами Серова, для пейзажу «першого» «Демона» художник також користувався фотографією (див.: *Яремич С.* Михаил Александрович Врубель. — Изд-е М. Кнебель, 1911 (6/м). — С. 69).

⁵⁹ Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. — Л.; М.: Искусство, 1963. — С. 82.

⁶⁰ Див.: Панорама искусства—78. — М.: Сов. художник, 1979. — С. 211; Творчество. — 1981. — № 9. — С. 21—22.

⁶¹ Морозов С. Первые русские фотографы-художники. — С. 24.

⁶² Див.: Синема-фоно. — 1910. — № 2. — С. 1.

⁶³ Малевич К. Художник и кино // Киножурнал АРК. — 1926. — № 2. — С.15. Вихід художник шукає тут, сказати б, у «самовитому» кінозображенні: «Кіно тільки через нові мистецтва, через чисту абсолютизацію нової форми вийде до своєї динамо-кінетичної побудови фільму, як, між іншим, уже вийшов живописець» (там само. — С. 16).

⁶⁴ Базен А. Что такое кино? Сб. ст. — С. 45.

⁶⁵ Див.: Лит. наследство. Т. 85. — М.: Наука, 1976. — С. 195.

⁶⁶ «Колись кіно називали рухомою фотографією, — говорить про свій семіотично спадкоємний задум режисер. — Потім воно стало самостійним мистецтвом. Тепер я намагаюсь об'єднати мистецтво рухомої фотографії з мистецтвом зафіксованої миті» (цит. за ст.: Черток С. Замысел и стилистика фильма «Фотография» // Сов. фотография. — 1974. — № 9. — С. 25); див. також спостереження Н. М. Зоркої над поетикою «Шербурзьких парасольок» з їх потягом до видової листівки і сімейного ж фотосальбому (Сов. экран. — 1965. — № 18. — С. 19).

⁶⁷ Мережковский Д. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. — СПб., 1893. — С. 42—43. Так і вивикають, скажімо, «уявні світи» Федора Сологуба — відомий цикл віршів про «вірку Маір», «землю Ойле».

⁶⁸ Див.: Весы. — 1904. — № 1. — С. 6.

⁶⁹ Характерно, що самого Мережковського-романіста за його основним методом молодий Чуковський визначав як свого роду... натураліста, «тайновидця речі», яка переповнює прозу Мережковського і, отже, наближає її до... фотографії (Чуковский К. Мережковский: Тайновидец вещи / От Чехова до наших дней. — Птг.; М., 1908). У зв'язку з цим можна зрозуміти звернення російського дореволюційного кінематографа до цієї прози — «Смерть богів» («Юліан Відступник») — у 1917-му, де високофактову роботу оператора Луї Форест'є сьогодні можна оцінити лише за небагатьма фотографіями, що на них постає саме антична предметність.

⁷⁰ Див.: *Резалд Дж.* История импрессионизма. — С. 139. Пор.: «...імпресіоністи писали свої картини так, як їх навчив бачити фотоапарат. А манера живопису неоімпресіоністів дуже нагадує ефекти фотографічного зерна» (*Шимек Я.* Через сложність к простоте // *Fotografie* 70. — № 1. — С. 12).

⁷¹ Див. про це: *Марцинкова А.* Метафора в фотографії // *Фотографія—66.* — № 2. — С. 12—16; про роль «символів і метафор» у фотографії див. також статтю цього автора у виданні: *Фотографія—66.* — № 1. — С. 21.

⁷² Про смислове значення «навмисних технічних дефектів» у фотографії див. у ст.: *Марцинкова А.* Трагізм в фотографії // *Фотографія—66.* — № 1. — С. 19. Польська колега цієї чеської дослідниці Урсула Чарториська взагалі лаконічно визначила у своїй книзі «Пластичні пригоди фотографії» (1966), що технічні «правила для поетичної фотографії не писані» (*там само.* — С. 67).

⁷³ *Гульга А.* Подвиг Карамзина // *Вопр. лит.* — 1979. — № 10. — С. 216.

⁷⁴ Цит. за ст.: *Дейвис Д.* Современная американская фотография // *Диалог.* — 1977. — № 1. — С. 4.

⁷⁵ *Там само.* — С. 15.

⁷⁶ *Пирил Р.* Природа и эстетическое восприятие // *Фотография.* — 1969. — № 1. — С. 5.

⁷⁷ *Лотман Ю. М.* Лекции по структурной поэтике / *Труды по знаковым системам.* Вып. 1. — Тарту: Тартуск. ун-т, 1964. — С. 28. Характерне спостереження автора про історичний дебют «словесного мистецтва»: воно «стикнулося з труднощами, що нагадують труднощі художньої фотографії: її сирий матеріал уже становив складно опосередковану копію дійсності» (*там само.* — С. 49).

⁷⁸ Кіно — «зворушливе єднання принципу фотографії з технікою», «спроба відмежуватися від принципу фотографії» (*Мейерхольд В. Э.* Статьи. Переписка. Речи. Беседы. В 2-х тт. Т. 1. — М.: Искусство, 1968. — С. 222). Зрештою, ці слова належать «до кінематографічному» періоду режисера. Уже в лекції 1918 р., присвяченій своїй роботі над фільмом «Портрет Доріана Грея», заперечуючи право фотографії бути мистецтвом, Меєрхольд водночас додає, що екран з його «вимірами часу» — це вже естетично щось інше, «щось, що перебуває у часі і просторі» (*Ме-*

йерхольд Вс. «Портрет Дориана Грея» / Из истории кино: Документы и материалы. — М.: Искусство, 1965. — С. 19, 23).

⁷⁹ Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. — К.: Державне видавництво України, 1928. — С. 23—24.

⁸⁰ Образцов С. Эстафета искусств // Искусство кино. — 1966. — № 7. — С. 80, 82, 83.

⁸¹ Цит. за кн.: История европейского искусствознания. Вторая половина XIX — начало XX века. — М.: Наука, 1969. — С. 46.

⁸² Там само. — С. 47.

⁸³ Там само. — С. 49.

⁸⁴ Берковский К. Я. Статьи о литературе. — М.; Л.: ГИХЛ, 1962. — С. 8.

⁸⁵ Bacon F. In Praise of Knowledge: Miscellaneous Facts Upon Human Philosophy / The Works of Francis Bacon. T. 1. — London: Ed. Basil Montagu, 1825. — P. 254.

⁸⁶ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Кн. 3—4. — М.: Сов. писатель, 1963. — С. 18—19.

⁸⁷ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 130. Пор.: «У малярстві... проголошено принцип плаката» (там само).

⁸⁸ Пунин Н. К рисункам Врубеля // Аполлон. — 1913. — № 5. — С. 14.

⁸⁹ Цит. за кн.: Ракитин В. Лев Александрович Бруни. — М.: Сов. художник, 1970. — С. 23—24.

⁹⁰ Северные записки. — 1914 (январь). — С. 219. Там же рецензія Пуніна на січневе число того ж року журналу «Софія», зокрема на статтю Дієсперова «Блаженний Ієронім і його доба», у якій, з погляду рецензента, переконливо відтворені контури великої постаті, розташованої поміж останніми «античними образами» і символікою «візантизму, що народжується» (там само. — С. 216); див. вище про абсолютне значення тієї доби для розуміння еволюції середземноморського семіозису від «знака-образу» до «знака-символу». Відповідну характеристику «візантизму» див. у статтях Пуніна «До проблеми візантійського мистецтва» (Аполлон. — 1913. — № 2. — С. 17—25) і «Візантійська виставка робіт Л. Крамаренка і А. Таріна» (Аполлон. — 1913. — № 4. — С. 42—43). Про рецепцію візантійського і давньоруського мистецтва див. у пунінській рецензії на друге число «Софії» (Северные записки. — 1914. — № 2. — С. 192—193).

⁹¹ Пунин Н. Пути современного искусства: По поводу «Страниц художественной критики» Сергея Маковского // Аполлон. — 1913. — № 9. — С. 53.

⁹² Там само. — С. 52, 53, 55—56, 59, 60.

⁹³ Пунин Н., Полетаев Е. Против цивилизации. — Птг., 1918. Пор. тогочасне германофільство Корбюзьє і Ейзенштейна та деяких інших майбутніх класиків авангарду, що їх загипнотизувала омріяна ще у дореволюційний період Пуніним «велич справді геніальної організації» — див. його рецензію на книгу Германа Грімма «М.-А. Буснаротті» (Северные записки. — 1914 (февраль). — С. 189). Вказаний петроградський трактат за своєю проблематикою та апологетикою германської «геніальної організації» абсолютно збігається з пізніше написаним трактатом О. Шпенглера «Прусактво і соціалізм» (1922), що в ньому вже імпліковані певні ідеологічні ходи націонал-соціалістичного міфа (пор. згадану пунінську «зненависть» до «глибоких анархічних приримерків сучасності» і їх мистецтва з глибокою ж антипатією у «Приримерках Заходу», що з'явилися рік-у-рік з трактатом «Проти цивілізації», до мистецтва цивілізації, до в ній «пізнього цвітіння малярства від Делакруа до Сезанна, малярства мертвого і холодного»; Пунін же писав про Сезанна, що «творчість цього художника завжди здається нам мертвою і сухою» (див.: Аполлон. — 1913. — № 9. — С. 60). Характерно, що саме у «Северных записках», коли в них активно працював Пунін, з'явилася 1914 року надзвичайно глибока стаття блискучого російського культур-філософа Гр. Ландау «Приримерки Європи».

⁹⁴ Пунин Н. Наши задачи и профессиональные союзы художников // Искусство Коммуны. — 1918. — № 3.

⁹⁵ Про рішуче неприйняття сучасності Пуніним див. у його надзвичайно різкому виступі «От священных могил руки прочь!» (Жизнь искусства. — 1923. — № 12 (887). — С. 8).

⁹⁶ Пунин Н. Татлин: Против кубизма. — Птг., 1921. — С. 8, 13.

⁹⁷ Там само. — С. 8.

⁹⁸ Там само. — С. 7, 14, 13.

⁹⁹ Пор. ці устремління Конрада-Фідлера 70—80-х р. минулого століття і мистецький ідеал Пуніна — художньо досягнути «особливого роду вічність», яку разом із «філософами» мають «на рівних правах нагромаджувати і художники» (там само. — С. 13).

Додамо, що погляди Пуїна на початку 20-х активно продовжив згаданий М. М. Тарабукін (1889—1956), уже цілком узгоджуючи їх з левівським пафосом «виробничого мистецтва». У своїй цитованій вище брошурі «Від мольберта до машини» він не без софістичного та іншого блиску відтворює ретроспективу західного малярства — від Мане, що з його вернісажами «із фундаменту живопису було витягнуто перший камінь», до подальшого безупинного зникнення звідти «перспективних і світлових ілюзій», до сучасності, що в ній «пікасовській речі, окрім музею, немає більше місця, а Татлін має рацію принести свою конструкцію на завод» (*Тарабукін Н. М. От мольберта к машине. — С. 5, 6, 19*). Пор. його спостереження над поточним живописним процесом: «Живописна виставка нинішнього сезону («Мир искусства», «Передвижная», Коровина, Крылова») // Вестник Искусств. — 1922. — № 3—4. — С. 7—8; Художественный образ в искусстве Богаевского // Искусство. Т. IV. Кн. 1—2. — М., 1928. — С. 43—51. Глибоке розуміння тих чи тих мегаперіодів в історії зображення див. у багатющій рукописній спадщині мистецтвознавця (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина: Записки отдела рукописей. Вып. 34. — М: Книга, 1973. — С. 167—168).

¹⁰⁰ Ця, з нашого погляду, основна проблема врубелівського явища — спроба вмістити у мистецтво і щонайдрібніші крихти чуттєвості, і запаморочливі висоти абстракції — необхідно зупиняла зіницю художника на тих чи тих об'єктивно геометричних, явочно «абстрактних» матеріальних предметах — і природних, і людських (згадані мушлі і кристали, орнаментика і т. п.). Проте «предметне тут уже неunikно перетворювалося на «без-предметне». Особливо це очевидно на славнозвісному брусовському портреті, що його тло, по суті, — це перша безпредметна картина Нового часу. «Портрет Брюсова, — писала подруга поета Н. І. Петровська, — камінна легенда немислимих площин... Лець нахилена фігура... відокремлюється від полотна, поспіль покритого ієрогліфами» (Лит. наследство. Т. 85. — М.: Наука, 1976. — С. 784). Можливо, ці «ієрогліфи» і надихали перших російських «безпредметників» — див. також згадану посмертно надруковану працю М. М. Табукіна про Врубеля (закінчену 1946-го року). Зрештою, першим схожість картин Врубеля з безпредметним мистецтвом помітив ще Наум Габо.

¹⁰¹ Див.: *Балаш Б. Абстрактное кино / Кино: Становление и сущность нового искусства. — М.: Прогресс, 1968. — С. 195; Аристарко Г. История теорий кино. — М.: Искусство, 1966. —*

С. 43—52. Про зв'язки безпредметного кіно з безпредметним малярством див.: *Гильберсмейер Л.* Динамическая живопись: Беспредметные заметки // *Вещь*. — 1922. — № 3. — С. 17—19. Загальна панорама німецького кінобезпредметництва постає у спогадах Г. Ріхтера (див. кн.: *Борьба за фильм*. — М.: Искусство, 1981).

¹⁰² Див.: *Ямпольський М. Б.* Сандрар и Леже: К генезису кубистического монтажа / *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино*. — М.: Наука, 1988. — С. 62, 76; пор. прим. 21 на с. 197.

¹⁰³ Пор. також «Людину-звіра» Ж. Ренуара — фільм, зроблений у тому ж році, з тим же актором і в тій же фаталістичній тональності, хоча і в іншій стилістиці. Картина Ренуара — екранізація «залізничного» роману Е. Золя, написаного 1890 р., де, хоча не водночас з рядком молодого Мережковського «Есть красота в локомотиве...» Безперечно, саме «залізнично»-натуралістична естетика Золя надихнула відомого «виробничого» белетриста П'єра Ампа на створення роману «Рейки», що його екранізацією і є «Колесо» Ганса. У зовсім іншій манері, але так само з фаталістичною інтонацією, Ренуар веде розповідь у тогочасних фільмах «Сука» і «Правила гри», що їх герої у своїй поведінці необхідно підлягають певним надособистісним правилам — мов ті маріонетки гіньйолю, які з'являються у пролозі до «Суки» і що їх метафорика продовжується у «Правилах гри», як, зрештою, і в багатьох інших фільмах режисера (див. про це в ст.: *Нусинова Н. И.* О культурных истоках творческого метода Жана Ренуара (на материале фильмов 30-х гг.) / *Традиции, новые тенденции в зарубежном кинематографе: Сб. научных трудов*. — М.: Искусство, 1984. — С. 174, 179—181). Естетика маріонетки у мистецтві від доби романтизму до нашого століття необхідно супроводжує тему фатуму у цьому мистецтві.

¹⁰⁴ *Ямпольський М. Б.* Цит. тв. — С. 53. Характерно, що велетенські колеса несподівано з'являються в останньому, цілком реалістичному за художньою манерою фільмі Бертрана Таверньє «Життя і більше нічого» (1992), присвяченому трагедії першої світової війни, повоєнному ніби «цвинтарному» пейзажу тогочасної Європи (тут, у кадрах з солдатськими кладовищами, одверто цитуються сцени раннього фільму А. Ганса 1919 року «Я звинувачую», хоча дія фільму Таверньє відбувається у 1920, а застигли заводські велети в одному епізоді картини — це ніби метонімічне перетворення коліс-метафор із «Колеса»).

Глибоку архаїчність такого способу узагальнення засвідчує репліка Ейзенштейна про «перші абстрагування» «у замкненому лінійному колі» (цит. за кн.: *Иванов В. В. Очерки по истории семиотических исследований в СССР.* — С. 218).

¹⁰⁵ Згадана стаття М. Б. Ямпольського дає багатий матеріал для такої семиотичної інтерпретації фільму Леже, але не містить її. Водночас цей фільм, при всій тоді типово авангардистській любові його автора до речі, до дизайну, схоже, містить у своїх речових круговертях протест проти її фетишизації у сучасному суспільстві, захаращенню «хижими речами століття» (чи не основна тема західної молодіжної «контестації» 60-х рр.).

¹⁰⁶ Див. про це в кн.: *Постон Т., Стюарт И.* Теория катастроф и ее приложения. — М.: Мир, 1980. — С. 560. Про спроби геометричного описання естетичних табу у фільмі «Солом'яні пси» Пекінпа і «глибокому порно» див. на с. 517.

¹⁰⁷ *Thom R. De l'icône au symbole: ésguisse d'une théorie du symbolisme // Cahier internationale du symbolisme.* — 1973. — № 22—23. — Р. 85—106.

¹⁰⁸ *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974. — С. 25—26.

¹⁰⁹ *Эйнштейн А.* Собр. соч.: В 4-х тт. Т. 4. — М.: Наука, 1967. — С. 34. Пор. інтерес вченого до фотографії снаряда у польоті, яку зробив Е. Мах з метою дослідити розподіл щільності повітря (*там само.* — С. 32).

¹¹⁰ Див.: *Васильев С. Ф.* К вопросу о начале принципа наблюдаемости / Архив истории науки и техники. Труды ин-та истории науки и техники. Сер. 1. Вып. 6. — М.; Л., 1935.

¹¹¹ *Эйнштейн А.* Собр. соч. Т. 4. — С. 46.

¹¹² *Там само.* — С. 249.

¹¹³ *Там само.* — С. 262. Ще 1895-го (у рік, що пройшов під знаком початку кінематографічної ери!) підліток Ейнштейн замислився: «Якби можна було погнатися за світовою хвилею зі швидкістю світла, то мали б ми перед собою незалежне від часу хвильове поле? Таке все ж таки видається неможливим! Це був дитячий уявний експеримент, який мав відношення до спеціальної теорії відносності» (*там само.* — С. 351).

¹¹⁴ *Там само.* — С. 9; пор. с. 10. Див. також: *Планк М.* Лекции по термодинамике. — СПб., 1900.

¹¹⁵ Для покоління Ауербаха, о. Павла Флоренського та інших енергетика була швидше не науковою дисципліною, що в ній бо-рються ектропія з ентропією (прибування енергії з її збуванням). До цього покоління належить і чеховський Треплев, п'єса якого — доволі наївна, хоча й зворушлива варіація «енергетичних» гі-потез тієї доби (на думку деяких чеховознавців, джерелом цієї п'єси стали космічні ландшафти Камілла Фламмаріона, його «Популярної астрономії» (1880), яка стала основою багатьох тек-стів Сандрара — див.: *Ямпольский М. В.* Цит. тв. — С. 55). Зреш-тою, найкраще сутність енергетики подав у своєму рядку пізній Бенедиктов: «Мир борется с враждебной силой Змия»...

¹¹⁶ *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики / Поэтика кино. — М.; Л.: Кинопечать, 1927. — С. 13, 15—16, 17.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

¹ Див., наприклад: *Мартыненко Ю.* Время-пространство в жи-вописи и кино // Искусство. — 1968. — № 11. — С. 41—45.

² *Лаушкин К.* Кино сорок веков назад // Знание — сила. — 1966. — № 1. — С. 39.

³ *Гуревич А. Я.* Походы викингов. — М.: Наука, 1966. — С. 4.

⁴ *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — С. 14.

⁵ *Кисин Б.* Книга / Лит. энциклопедия. Т. 5. — М.: Изд-ие Коммунистической академии, 1931. — С. 333.

⁶ *Artmeter.* Об иллюзии движения в пейзаже // Старые годы. — 1907 (апрель). — С. 120, 125.

Особливо багата кіноефектами спадщина В. О. Серова, який, зокрема, чи не першим у вітчизняному малярстві свідомо пору-шив правила традиційної художницької гри з рамою. У деяких його витворах зображення ніби «не збігається» з останньою, парадоксальним чином виходить за її межі. Вивчаючи ранні се-ровські пейзажі, дослідник зауважує, що один із них («Зарослий ставок», 80-ті рр.) «здається немов вирізаним шматком природи. Він фрагментарний у тому розумінні, що ніби продовжується праворуч і ліворуч за раму» (*Федоров А. А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX века: Очерки. — М.: Искусство, 1974. — С. 42). Тогочасні етюди Серова з їх малопомітним, але характер-ним наголосом на часових координатах зображення уявляються прологом до тих його шедеврів, де вже панує свідомий «кінорух»,

побудований на особливій композиційній фризівій техніці докладних грецьких рельєфів (Бакушинский А. В. Формальное разрешение «шестивия» у Серова / Труды секции искусствоведов РАНИОН. Вып. II. — М., 1928. — С. 208; очевидно, ця розвідка зіграла особливу роль у становленні класичного ейзенштейнівського «кіноаналізу» серовського портрета Єрмолової — див.: *Эйзенштейн С. М. Избр. произв. Т. 2. — С. 377—379.*

⁷ Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство / Краткая лит. энциклопедия. Т. 9. — М., 1978. — С. 771.

⁸ Див. нашу статтю «Новаторство Делакруа» (Всесвіт. — 1973. — № 4. — С. 171—181).

⁹ Брюсов В. Ключи тайн // Весы. — 1904. — № 1. — С. 12.

¹⁰ *Эйзенштейн С. М. Избр. произв. Т. 2. — С. 286, 296.* Про «кінематографічні риси японської культури», що нею Ейзенштейн певний час займався як фахівець, див. його статті «Несподіваний стик» (1928) і особливо «За кадром» (1929). Про кінематографічні ефекти в японському мистецтві садів див.: Чекалов А. Эстетическое освоение предметно-пространственной среды / Искусство и промышленность. — М.: Искусство, 1967. — С. 35—36. Ейзенштейнівський інтерес до танка пор. з інтересом Андрія Тарковського до пізнішого жанру японської поезії — хокку, яка вабить його «чистотою, витонченістю й узагальненістю спостереження над життям» (Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. — 1967. — № 4. — С. 72). «Спостереження» режисер тут називає «провідним формотворчим началом кінематографа, що проймає його до найдрібніших клітин».

¹¹ Бергсон А. Творческая эволюция. — М.: Птб., 1914. — С. 273.

¹² Bergson H. Ecrits et paroles. Т. 2. — Р., 1958. — Р. 294—295.

¹³ Донде А. Фотография. — С. 379.

¹⁴ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М.: Искусство, 1972. — С. 95—96. У зв'язку з «подрібненням» часу Лукрецієм варто згадати, що сам він першим вказав на явище стробоскопії (про це, зокрема, нагадав професор М. Ринін, блискучий знавець теорії та практики кінотехніки).

¹⁵ Ренуар Ж. Ренуар. — М.: Искусство, 1970. — С. 45.

¹⁶ Алчинская Н. В. Скульптура Дега и Ренуара / Проблемы развития зарубежного искусства. Вып. 1. — Л.: Искусство, 1971.

— С. 84. Поль Валері, до речі, пригадує, як скульптор збував «літературщину» під впливом поезії С. Малларме і самого Малларме, що говорив йому: «Але, Дега, вірші складаються не з думок, а зі слів» («рухи» — і майже «кінематографічні» — ніби слова, «лексеми» Дега-скульптора).

¹⁷ Teige K. K filmové avantgardě / Otázky divadla a filmu. III. Spisy universyty J. E. Purkině v Brně. Filosofská fakulta. T. 183. — 1973. — С. 322.

¹⁸ Див.: Ответ А. Архипенко // Вещь. — Берлин, 1922. — № 3. — С. 12. Цей часопис видавав Еренбург разом з художником Ель Лисицьким, за свідченням співвидавця, «несхитним математиком, який надихався точністю, марив тверезістю» (Еренбург И. Люди, годы, жизнь. Кн. 3—4. — С. 36), — для нього ця «шпалера» і взагалі «річ» уже остаточно виведена за межі будь-якої естетичної ілюзії й стали художницьким ідеалом (пор. подібні теоретичні побудови Миколи Пуніна і Миколи Тарабукіна). Характерно, що в тому ж числі того ж часопису надруковано згадану статтю Людвіга Гільберсмейера «Динамічний живопис (безпредметні нотатки)», що в ньому песимістична оцінка Архипенком абстрактного надміру в мистецтві здобуває зворотний (оптимістичний) знак і саме у зв'язку з виключно часовою переорієнтацією цього мистецтва: «Час, skutий путами релігії і культу, змінився епохою космічної свідомості» і тепер «вирішення проблеми часу» передбачається у «чистому живописі» (там само. — С. 17). Характерно, що безпредметне мистецтво і мистецтво, що відображає рух і час, для цього автора тут цілком синонімічні!

¹⁹ Див.: Грегори Р. Л. Разум. Глаз. — М.: Мир, 1972. — С. 100—103.

²⁰ Лотман Ю. М. Замечания о структуре повествовательного текста / Труды по знаковым системам. Вып. 3. — Тарту: Тартуск. ун-т, 1973. — С. 384.

²¹ Про ці «передлессінговські» міркування Леонардо див.: Зубов В. П. Леонардо да Винчи. — С. 311—322.

²² Див. Пикассо: поэт и художник (Коммент. и пер. Е. Семенов.) // Студенческий меридиан. — 1990. — № 6. — С. 40. Наведені тут вірші Пікассо засвідчують, як, зрештою, поезія інших художників, наприклад, Кандинського чи напівпародійний «декадентський» вірш Врубеля («бурые, красные, желтые, бурные листья несутся во мгле»), слідом за поетичним дебютом Джойса («Камерна музика», 1907), очевидне тяжіння автора поєднати

нестримний потік тих чи тих лексем з дуже конкретним, підкреслено предметним значенням з абсолютно умовною їх синтаксичною диспозицією, яка тут так нагадує принципову «асемантичність калейдоскопа» (Ю. М. Лотман). Тобто ця поезія абсолютно подібна власне художницьким спробам авангарду «іконічне» негайно перетворити на «символічне» — з необхідним «асемантичним» же ефектом цих зусиль. Пригадаємо принагідно неабиякий вплив на молодого Пікассо прози Тургенєва.

²³ Див. працю київського вченого: *Делоне Б. Н.* Генрих Минковский / *Успехи математических наук.* Вып. 2. — К., 1936.

²⁴ *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. Т. 2. — С. 344. Аналіз концепції Лессінга у зв'язку з появою кінематографа, що діалектично знімає знакову антитезу простору й часу, див. там же (с. 429—433). Цікаво, що у монографії про монтаж Ейзенштейн зупиняється зокрема на «ілюзії рухомості» у групі Лаокоона: «Зморшки страждання зображені так, як одночасово вони суміщатися не можуть» (розрядка Ейзенштейна. — В. С.); Ейзенштейн тлумачить це як «кіноприйм» родоських скульпторів (с. 377) .

²⁵ *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. Т. 2. — С. 277.

²⁶ *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. — С. 70.

²⁷ *Киркегор С. Или-или.* (Пер. Вяч. Вс. Иванова.) / *История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли.* Т. 3. — М.: Искусство, 1967. — С. 492. Там же Кіркегор ніби вслід за Лессінгом твердить: «Музика є єдиним іншим засобом виразу, який проявляється в часі». Зрештою, і за «музика є мовою» — загальноприйнята ще в часи «гамбурзького» К. Ф. Е. Баха, сина Йоганна Себастьяна, музичного «батька» Моцарта (за словами останнього) і старшого сучасника автора «Гамбурзької драматургії». Пор. схожі міркування Ж.-Ж. Руссо в його «Музичному словнику» (див.: *Материалы и документы по истории музыки.* Т. 3. — М., 1934. — С. 32). Інтерес Ейзенштейна до Кіркегора засвідчений у монографії про монтаж (*Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. Т. 2. — С. 360—361).

²⁸ *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. — С. 103, 105, 104.

²⁹ Стрелец. Сб. 1. — Птг., 1915. — С. 58.

³⁰ *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — С. 317, 318. Пор. це судження Тынянова з його реплікою в іншій праці: «Ілюстрації до Гоголя або рельєфи на пам'ятнику Гоголю

вбивають гоголівську конкретність» (Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. — М.: Сов. писатель, 1965. — С. 173). Порепліку Г. М. Козінцева, колишнього тыняновського однодумця: Гоголь через «ілюстрації у подарункових виданнях перестав бути баченим як письменник» (Козинцев Г. Гоголиада // Искусство кино. — 1974. — № 6. — С. 95).

³¹ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. — С. 269—270, 274—275.

³² ЛЕФ. — 1923. — № 1.

³³ Про те, що Тынянов «був інфікований естетичною теорією», «формалізмом-соціологізмом», «кентавром», що його винайшов Б. Арватов, див. у кн.: Белингов А. Юрий Тынянов. 2-е изд. — М.: Сов. писатель, 1965. — С. 415—416.

³⁴ Лит. наследство. Т. 85. — М.: Наука, 1976. — С. 179. Не виключено, що Лессінг дійшов до Брюсова при посередництві літератора Євгенія Едельсона, автора зразкового російського перекладу «Лаокоона» (1859), літератора, який був представником так званої «естетичної критики», цього ніби переддня символістської філософії культури — див. його надзвичайно цікаву книгу «О значении искусства в цивилизации» (СПб., 1867).

³⁵ Див.: Устюжанин Д. Маленькие трагедии А. С. Пушкина. — М.: Худож. лит., 1974. — С. 36.

³⁶ Михайлова Н. И. О некоторых особенностях повествовательной структуры прозы Пушкина (Изображение движения в пространстве и времени) / Филология: Сб. студенческих и аспирантских научн. работ. Вып. 3. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1974. — С. 57—58. Автор тут робить точний висновок: «Очевидно, використаний Пушкіним прийом пов'язаний з особливостями зорового сприймання — за зміною сили світла сприймати рух» (там само. — С. 58). Тут також характерне посилання на художника Аркадія Рилова з його ілюзією руху.

³⁷ Там само. — С. 59.

³⁸ Там само. — С. 60.

³⁹ Там само. — С. 62.

⁴⁰ Там само. — С. 62.

Див. також у цитованій роботі (у зв'язку з в'їздом героя «Капітанської дочки» у Білгородську фортецю) про «перехід від загального плану до середнього і крупного», що «створює у читача

ілюзію просторового переміщення героя» (*там само.* — С. 61). Пор. також у зв'язку з наведеними спостереженнями Н. І. Михайлової ілюстрації до «Пікової дами» лєнінградського художника Г. Єпіфанова, де він намагається відобразити просторову ритміку повісті — аж до епіграфів у ній (*Адамов Е. Ритмическое строение книги.* — М.: Книга, 1974. — С. 50—52, 75—86).

⁴² *Якобсон Р.* К вопросу о зрительных и слуховых знаках / Семиотика и искусствометрия. — М.: Мир, 1972. — С. 82—87.

⁴³ *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина / *Якобсон Р.* Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. — С. 145—180. Пор. також: *Якобсон Р.* Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице / Там же. — С. 181—197.

⁴⁴ Див. про це: *Резник Р.* Бальзак и художники / Саратовский гос. худ. музей им. А. Н. Радищева: Статьи и публикации. Вып. 2—3. — Саратов: Приволжск. книжн. изд-во, 1974. — С. 115—131.

⁴⁵ *Там само.* — С. 127.

⁴⁶ *Там само.* — С. 128.

⁴⁷ *Там само.* — С. 129.

⁴⁸ *Бальзак О.* Собр. соч.: В 15-ти тт. Т. 13. — М.: Госиздат, 1955. — С. 199.

⁴⁹ *Флобер Г.* Мадам Боварі. (Перекл. з франц. Мик. Лукаша.) — К.: Держлітвидав, 1961.

⁵⁰ Пор. типологічно схожий принцип ранніх кіносеансів: «Кінематограф за які-небудь дві години покаже вам війну, полювання на тигрів, змагання у Дербі, ловлю тріски, криваву трагедію і смішний до сліз водевіль, а також види Калькутти і Шпіцбергена, бурю в Атлантичному океані, Альпи і Ніагару...» (*Куприк А. И.* Собр. соч. Т. 5. — М.: ГИХЛ, 1959. — С. 575).

⁵¹ *Шкловський В.* Поиски оптимизма. — М.: Федерация, 1931. — С. 115.

⁵² *Шкловский В.* Мир без глубины: Юрий Олеся // Звезда. — 1933. — № 5. — С. 120, 121.

⁵³ *Берковский Н.* Текущая литература. — М.: Федерация, 1920. — С. 173.

⁵⁴ *Malraux A.* La condition humaine. P.: Gallimard. [s./a.] — P. 58. Пор. також трагічний «сон наяву» героя після загибелі

сина-революціонера (передаємо його у традиційній графіці європейських перекладів танка):

Він дивився на ті хмарки,
І йому здавалося,
Що це тіні тих,
Кого він знав
І любив на Землі.

(два останні рядки танка в її п'ятирядковій структурі, як правило, становлять висновок).

Про «фільмову техніку» романів Мальро див.: *Adamski J. Historia literatury francuskiej*. — Wroclaw— Warszawa—Krakow, 1966. — С. 279.

⁵⁵ *Линдгрен Э. Искусство кино: Введение в киноведение*. — М.: Иностран. лит., 1956. — С. 182.

⁵⁶ *Мейерхольд Вс. «Портрет Дориана Грея»*. — С. 19, 23.

⁵⁷ *Гальперина Е. Альтенберг / Лит. энциклопедия. Т. 1*. — М.: Изд-во Коммунист. академии, 1929. — С. 107. На інтерес Альтенберга до японського мистецтва вперше звернув увагу В. М. Фріче (див.: *Альтенберг В. Ф. / Энциклопед. словарь русского bibliограф. ин-та Гранат. Т. 2*. — С. 381); пор.: *Jasuda K. Momentul estetik: Haiku / Secolul 20*. — 1972. — № 6. — Р. 7.

Пор. пейзаж у персомовній поезії домонгольського періоду — «деталь з гіпертрофованою увагою до неї» (*Ворожейкина З. Н. Пейзаж в персидском четверостишии XII—XIII вв. / Письменные памятники и проблема истории культуры народов Востока*. — М.: Наука, 1974. — С. 104.

⁵⁸ Цит. за кн.: *Резалд Дж. История импрессионизма*. — С. 154. Пор. слова видатного мистецтвознавця П'єра Франкастеля про прагнення цілої художницької генерації з її «новим баченням» (Тинянов писав про «новий зір») виявити «таємницю деталі». Див. також: *Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 1*. — С. 160.

⁵⁹ *Альтенберг П. Как я это вижу (Пер. с 4-го нем. изд. Оскара Норвежского)*. — СПб.: Eos, 1908. — С. 7, 46—47, 58—59. Характерно, що тут один із героїв освідчується в любові до «японського мистецтва з його пташками, його квітами, його фарбами» (с. 26).

... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ПОКАЖЧИК ПУБЛІКАЦІЙ В. Л. СКУРАТІВСЬКОГО

МОНОГРАФІЇ, КНИГИ, АВТОРЕФЕРАТ

1. Проблемы искусства в немецком романе критического реализма XX века. Автореф. дис. ... канд. филологич. наук. — К., 1970. — 25 с.

2. Мистецькі проблеми в німецькому романі XX ст. (на матеріалах критичного реалізму). — К.: Київськ. ун-т, 1972. — 196 с.

3. Поет-патріот Шандор Петефі. — К.: Т-во «Знання» УРСР, 1972. — 30 с.

4. Екранна інформація у соціокультурних процесах XX століття. — Ч. 1. — К., 1994. — 251 с. — Деп. в ДНТБ України за № 2083. — № 254 Р—94 від 9.12.94 р. Библиогр. указатель ИНИОН РАН. — 1995. — № 6 (раздел «Социология»). — С. 9.

5. Екранна інформація у соціокультурних процесах XX століття. — Ч. 2. — К., 1994. — 240 с. — Деп. в ДНТБ України за № 2084 — № 255 р — 94 від 9.12.94 р. Библиогр. указатель ИНИОН РАН. — 1995. — № 8 (раздел «Социология»). — С. 10.

6. Етюди з світової літератури: Матеріали до уроків у старших класах у курсі «Зарубіжна література». — К.: Навчальні посібники, 1995. — 71 с.

7. Історія і культура. — К. : Українсько-американське бюро захисту прав людини, 1996. — 297 с.

(Рец. на цю книгу: 1. Рябчук М. Історія і культура в тіні імперії: Позафракційний підхід Вадима Скуратівського до україн-

ського тексту // День. — 1996. — 25 вересня; 2. Новикова М. Встреча // Новый мир. — 1997. — № 1. — С. 237—240; 3. С. М. Українське барокко як форма естетического сознания // Зоил. — 1997. — № 1. — С. 101—109; 4. Бузина О. Что ж такое «українське барокко»? Новая книга Вадима Скуратовского как умение говорить красиво // Киев. ведомости. — 1997. — 29 марта. — С. 14; 5. Шанин Ю. Кардиограмма человечности по Скуратовскому // Правда Украины. — 1997. — 7 мая. 6. Латынина А. Обзор первого номера «Нового мира» за 1997 г. // Лит. газета. — 1997. — 12 февраля.)

8. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція. — Ч. I. — К.: КМЦ Поезія, 1997. — 224 с.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

1. «Капіталістичне виробництво вороже мистецтву...» (До 150-річчя з дня народження К. Маркса) // Рад. літературознавство. — 1968. — № 5. — С. 16—24.

2. Естетика Енгельса // Літ. Україна. — 1970. — 20 лист. (Співавтор: І. Моїсєєв.)

3. По сторінках часопису «Studia filozoficzne» (Огляд польського журналу за 1971 рік) // Філософ. думка. — 1971. — № 6. — С. 120—124.

4. Коментар до статті Поля Валері «Вступ до методу Леонардо» // Всесвіт. — 1972. — № 4. — С. 162.

5. Ленінізм і культурна спадщина // Всесвіт. — 1972. — № 4. — С. 134—139. (Передрук у часописі «Дуклі» (ЧССР). — 1973. — № 4.)

6. Геніальна проникливість // Вітчизна. — 1973. — № 4. — С. 112—118.

7. Новаторство Делакура: До типології європейського романтизму // Всесвіт. — 1973. — № 4. — С. 171—181.

8. Пушкін-культуролог // Всесвіт. — 1974. — № 6. — С. 153—160.

9. Художник та історія // Вітчизна. — 1974. — № 2. — С. 161—170.

10. Мистецтво — ідея форми і форма ідеї // Всесвіт. — 1976. — № 1. — С. 179—186.

11. З нотаток про масову культуру // Всесвіт. — 1976. — № 9. — С. 162—170.

12. Велика пригода і історія: До соціально-психологічних основ масової культури // Всесвіт. — 1977. — № 8. — С. 170—178.

13. Всепрониклива сила: Жовтнева революція і шляхи світової культури // Всесвіт. — 1977. — № 11. — С. 178—183.

14. Життя, мов спалах [Рец. на виставу театру-студії Київ. ін-ту театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого «Сподіватись» за п'єсою Юрія Щербака.] // Вісті з України. — 1978. — 13 квітня.

15. Подвійна бухгалтерія Раймона Арона [Рец. на паризьке видання книги цього автора.] // Всесвіт. — 1978. — № 3. — С. 210—212. (Під псевдонімом Кость Недашківський.)

16. Кіч // УРЕ. Вид. 2-е. Т. 5. — К.: УРЕ, 1980. — С. 213.

17. Письмо в редакцію [Отзыв на выход «Трудов по языкознанию» Ф. де Соссюра (М., 1977).] // Филолог. науки. — 1980. — № 4. — С. 91.

18. Полум'яна мрія Ілліча [Рец. на виставу Київ. рос. драм. театру ім. Лесі Українки «Синие кони на красной траве» за п'єсою М. Шатрова.] // Молодь України. — 1980. — 18 жовтня.

19. Заметки на полях «Трудов по языкознанию» Ф. де Соссюра. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Вып. XIV. — Уч. зап. Тартуск. госун-та. — Тарту, 1981. — С. 91—93.

20. К некоторым аспектам становления социальной психологии / Всесоюзная конференция «Актуальные проблемы истории психологии». Тезисы докладов. Т. 1. — Ереван: Изд-во Ереванск. ун-та. — 1982. — С. 44—51.

21. Масова культура і католицизм // Людина і світ. — 1982. — № 1. — С. 52—56.

22. Знак / Психологічний словник. (Під ред. В. І. Войтка.) — К.: Вища школа, 1982. — С. 15.

23. Комунікація / Там само. — С. 79—80.

24. Ораторські здібності / Там само. — С. 113.

25. Психологія пропаганди / Там само. — С. 150.

26. «Нам внятно всё...»: Мировая литература — контакты, контексты, цели // Лит. обозрение. — 1983. — № 5. — С. 31—40. (Отзыв на статью см.: Белая Г. В поисках четких критериев // Лит. обозрение. — 1984. — № 1. — С. 33.)

27. Масонство: історія, міфи, реальність // Людина і світ. — 1984. — № 3. — С. 59—60.

28. «Ложа П—2», або Масонство вісімдесятих // Людина і світ. — 1984. — № 4. — С. 56—59. (За цю статтю та статтю «Масонство: історія, міфи, реальність» автору було присуджено премію журналу «Людина і світ» за 1984 рік як переможцю конкурсу на кращий літературний твір з атеїстичної проблематики. Див.: Людина і світ. — 1985. — № 1. — С. 43.)

29. «Слово о полку Игореве» в контексте междисциплинарных и межкультурных связей / Тезисы областной научно-метод. конференции, посвященной 800-летию «Слова о полку Игореве» (21—22 октября 1986 г.). — Чернигов: Черниговск. гос. пед. ин-т, 1986. — С. 81—82.

30. Соло Валентина Сильвестрова: Нотатки зацікавленого слухача // Культура і життя. — 1987. — 13 грудня. (Передрук в: Україна. — 1989. — № 27. С. 22—23.)

31. Про щирість — давню і нову // Культура і життя. — 1987. — 1 листопада.

32. Анатомія страху: Послесловие критика к спектаклям Тбилисского и Рижского театров на киевской сцене // Правда Украины. — 1988. — 14 сентября.

33. «...Вітер, якому нема імені»: Полемічні нотатки про історію розвитку української радянської культури // Укр. театр. — 1988. — № 6. — С. 3—5.

34. Ноосфера. Інтелектуальна генеалогія поняття: До 125-річчя з дня народження В. І. Вернадського // Всесвіт. — 1988. — № 3. — С. 183—185.

35. К «физиократическим» истокам концепции ноосферы В. И. Вернадского / Учение В. И. Вернадского о ноосфере и глобальные проблемы современности: Тезисы докладов Всесоюзной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения В. И. Вернадского. В 2-х чч. Ч. 1. — М.: Московск. физико-технич. ин-т, 1988. — С. 244.

36. П'ятий вершник: Роздуми над виставою «Страх» у постановці Грузинського академічного театру ім. К. Марджанішвілі // Рад. Україна. — 1988. — 30 липня.

37. Світова культура і переддень Жовтневої революції // Всесвіт. — 1988. — № 11. — С. 121—128.

38. Українська культура—XX: Переддень // Укр. театр. — 1988. — № 4. — С. 12—15.

39. Українська культура — ХХ. Демократія і традиції // Укр. театр. — 1989. — № 1. — С. 8—10.

40. Традиции и свобода: интервью о национальных украинских проблемах // Форум (Мюнхен). — 1990. — № 22. — С. 102—119.

41. Украинская культура—ХХ: Полемиические заметки // Театр. — 1990. — № 10. — С. 62—74.

42. Вікна — навстіж [Про українську культуру в європейському контексті.] // Кур'єр муз. — 1991. — № 12 (листопад).

43. Вихід з котловану [Інтерв'ю з питань культури журналістці Ользі Бетко.] // Дніпро. — 1991. — № 2. — С. 183—192.

44. «Вольный город». Феномен Одессы: Культурологический аспект. [Интервью Б. Берниковой.] // Одесский ун-т. — 1991. — 29 октября.

45. До духовної біографії сучасника // Філософ. та соціолог. думка. — 1991. — № 8. — С. 115—126.

46. Типология русского культурного развития XI—XX вв.: Методические рекомендации по изучению курса «История и теория мировой и отечественной культуры». — К.: УМК ВО (Учебно-метод. кабинет по высшему образованию при Минвузе УССР), 1991. — С. 38—39.

47. Відродимося в гармонії. Відкритий лист міністру культури пані Ларисі Хоролець // Кур'єр муз. — 1992. — № 4 (17), червень.

48. Ідемо до хаосу? Українська культура: спроби доволі песимістичного прогнозу // Україна. — 1992. — № 36. — С. 2—3.

49. Русская классика и Октябрьская революция. Заочный «круглый стол» (с участием В. Скуратовского, Г. Фридлендера, И. Виноградова) // Знамя. — 1992. — № 7. — С. 220—225.

50. Всемирная литература и язык культуры: Аспект проблемы // Collegium. — 1993. — № 1. — С. 8—20.

51. Культура и реформа (стенограмма научной конференции) — М.: Горбачёв-фонд, 1993. — С. 150—157; 220—221.

52. Тетяна Миколаївна Чернишова: Некролог // Collegium. — 1993. — № 1. — С. 148—149.

53. Украинский культурный проект — реальность и просчеты // Русская культура в контексте социально-исторических реалий Украины (конец XX столетия). Мат-лы международной научно-

практич. конференції (22—23 жовтня 1993 г.) — К., 1993. — С. 41—43.

54. Вадим Скуратовський захищає Пушкіна і жалеє об отавці Дзюби [Інтерв'ю взяв С. Бурсов.] // Київ. ведемоіі. — 1994. — 26 жовтня.

55. Ветхий Завет: филология священная и филология мирская (глава из книги «Weltliteratur»: к происхождению и смыслу термина) // Collegium. — 1994. — № 1. — С. 39—52.

56. Виступ на презентації книги «Французька п'еса ХХ століття. Театральний авангард» у Київській бібліотеці мистецтв. Див.: О. Стельмашевская. Надо жить... // Fortune. — 1994. — № 17—18 (23—29 липня). — С. 9—10.

57. Криза чи відродження? [Інтерв'ю Віталію Пономарьову.] // Київ. телеграф. — 1994. — № 6—7. — С. 5.

58. Мировая литература: смыслы и содержание // Ренессанс. — 1994. — № 7. — С. 184—191.

59. Над книгою перемін. Із маргіналії (Прогноз розвитку культури в сучасній цивілізації) // Всесвіт. — 1994. — № 5—6. — С. 171—173.

60. Український Леверкюн (Левенець) на позовах з чортом // Сучасність. — 1994. — № 2. — С. 119—121.

61. Вселенная мифа: О значении этой вселенной как важнейшем условии постижения художественного произведения // Відродження. — 1995. — № 1. — С. 32—36. (Співавтор: Панченко І. Г.)

62. Міф / Укр. літ. енциклопедія. Т. 3. — К.: Укр. енциклопедія, 1995. — С. 382—385.

63. Міфологія // Там само. — С. 385—386.

64. Вичакувати українського Орфея... // Сучасність. — 1995. — № 11. — С. 105.

65. Українське бароко (Комп'ютерна книга). — К.: Міжнародний фонд «Відродження», Трансформація гуманітарної освіти в Україні, 1995. — 2 друк. арк.

66. Культура України в 1995 році за оцінками експертів (Відповіді на запитання в якості експерта) // Рейтинг: Аналіз. Коментар. Огляд. Ч. І. — К.: Аналітично-інформаційний центр ПСУ, 1996. — Січень. — С. 11—12.

67. Гибель языка (Об одной катастрофе в «доме бытия») / Язык и культура. Четвертая междунар. конференция: Мат.-лы. —

К.: Ин-т междунар. отношений Киев. ун-та им. Т. Шевченко, 1996. — С. 96—102.

68. До українського портрета Америки // Сучасність. — 1996. — № 10. — С. 50—63.

69. Из нотаток про структуру національної культури // Рейтинг. Ч. 21. — 1996. — Травень. — С. 17—20.

70. Нам нужен диалог / Совесть. Грех. Покаяние. Материалы круглого стола 13 января 1996. — К.: Обществ. объединение «Моральные предпосылки преодоления кризиса в Украине», 1996. — С. 37—40.

71. Текст виступу на семінарі ім. Івана Лисяка-Рудницького / Інтелектуальна свобода в сьгоднішній Україні (16.03.96). — К., УНІАН, 1996. — С. 5—7.

72. Текст виступу на семінарі ім. Івана Лисяка-Рудницького / Міфи масової свідомості в сучасній Україні (24.04.96). — К.: УНІАН, 1996. — С. 12—15.

73. Из виступу: «Collegium'у» на сцене — 3 года // Граффити. — 1997. — № 3. — С. 8—9.

74. К вопросу о некоторых аспектах российско-украинских отношений / Диалог украинской и русской культур. Мат-лы междунар. научно-практич. конференции. — К.: Укр. об-во рус. культуры «Русь», 1997. — С. 177—181.

75. До одної української «монументальної» трагедії [Про долю Стіни пам'яті.] // Сучасність. — 1997. — № 3. — С. 45—48.

76. Чотири виміри Миколи Гулака: До 175-річчя від дня народження М. І. Гулака // Укр. культура. — 1997. — № 6. — С. 34—35.

77. Стрій майбутньої нашої душі / Семикина Людмила. Високий замок. Строї. — К.: Задумливий страус [б/р]. — С. 7—13.

78. O ukrainskiej awangardzie. Kartka pierwsza. Malewicz plus / Gornoslaska Macierz Kultury w Katowicach. 29 kwietnia — 20 maja 1994. Katalog. — 1994. — S. 3—4.

79. Pour une typologie des relations culturelles russo-ukrainiennes // Cahiers du Monde russe. Vol. XXXVI (4), octobre-décembre. — Genève, 1995. — P. 407—410.

80. Данные о последних годах жизни П. А. Флоренского. Письма П. А. Флоренского В. И. Вернадскому. Комментарий 19. Без указания имени автора. // Paris: Atheneum, 1986. — Передрук в: Минувшее. Исторический альманах. — М.: Прогресс. — Феникс, 1990. — С. 292—293.

КІНЕМАТОГРАФ

1. В об'єктиві Каса Ортхауза // Всесвіт. — 1972. — № 4. — С. 102.
2. Біля витоків кінематографа // Всесвіт. — 1974. — № 11. — С. 181—189.
3. Скільки тисячоліть кінематографу? // Всесвіт. — 1976. — № 11. — С. 189—193.
4. Велика пригода та історія: [До соціально-психологічних основ масової культури.] // Всесвіт. — 1977. — № 8. — С. 170—178.
5. Польський плакат // Вітчизна. — 1977. — № 4. — С. 224.
6. Історія кіно в контексті загальної історії культури: До постановки проблеми / Мистецтво кіно. Республ. міжвідомчий наук. зб-к. Вип. 3. — К.: Мистецтво, 1982. — С. 12—21.
7. По дорозі к мастерству: Молодое грузинское кино // Вечерний Тбилиси. — 1982. — 11 мая.
8. Пазоліні П'єр-Паоло / Укр. рад. енциклопедія. Вид. 2-е. Т. 8. — К.: УРЕ, 1982. — С. 127.
9. Рене Ален / Там само. Т. 9. — К., 1983. — С. 337.
10. Кіно США / Там само. Т. 10. — К., 1983. — С. 477—478.
11. Кіно Швеції / Там само. Т. 12. — К., 1985. — С. 383.
12. Де народився Остап Бендер / І. Ільф і Є. Петров і фільм В. Гардіна «Остап Бандура» // Новини кіноекрана. — 1987. № 12. — С. 17. (Під псевдонімом Кость Недашківський.)
13. Кінематографічні світи Тенгіза Абуладзе // Новини кіноекрана. — 1987. — № 6. — С. 10—11.
14. Скоромовкою та манівцями: До виходу в світ першого тому «Історії українського радянського кіно» // Новини кіноекрана. — 1987. — № 5. — С. 6—7.
15. Сміх — на здоров'я!: Стрічка студії «Грузія-фільм» «Голубі гори, або Неправдоподібна історія» // Новини кіноекрана. — 1987. — № 12. — С. 2.
16. Знову поспіхом і знову манівцями [Рец. на кн.: Історія українського радянського кіно. Т. 2. — К.: Наук. думка, 1987.] // Новини кіноекрана. — 1988. — № 7. — С. 5.
17. «Нормально, графине!»: Явище лжеісторичного фільму // Новини кіноекрана. — 1988. — № 5. — С. 3.

18. Любов циганська... [Рец. на художній фільм «Циганка Аза».] // Новини кіноекрана. — 1988. — № 12. — С. 4.
19. Гелій Снегірьов // Новини кіноекрана. — 1989. — № 11. — С. 5.
20. Зрозуміти Ейзенштейна: До 90-річчя з дня народження // Культура і життя. — 1989. — 10 січня.
21. Міфи та можлива реальність: історія «кінематографічної» Одеси // Новини кіноекрана. — 1989. — № 6. — С. 1, 4.
22. Народи мені трьох синів [Передмова до одноіменного оповідання режисера-документаліста Гелія Снегірьова.] // Україна. — 1989. — № 42. — С. 19.
23. Міфи та можлива реальність [Одесса — в кіно.] // Нsзини кіноекрана. — 1989. — № 6. — С. 4.
24. Уклін землі батьків: До 100-річчя з дня народження О. М. Вертинського // Новини кіноекрана. — 1989. — № 3. — С. 6.
25. Чи не настане ера «Маленької Віри»? [Бесіду з В. Скурятівським вела О. Бетко.] // Ранок. — 1989. — № 6. — С. 12—15.
26. Запізнілий «дебют» в добу дарованої свободи. Співдоповідь на з'їзді кінематографістів // На екранах України. — 1990. — 28 квітня.
27. «Майстри часу» — консультант з часу [Про художній фільм «Годинникар та курка».] // Новини кіноекрана. — 1990 — № 2. — С. 2.
28. Вавілон—XXI: Пам'яті Івана Миколайчука // Вавілон. — 1991. — Червень. — С. 4—7.
29. Ім'я: Жак Люк Годар // Новини кіноекрана. — 1992. — № 10. — С. 7.
30. «Про это» [О снятии табу с эротики в литературе и кино.] // Искусство кино. — 1992. — № 7. — С. 38—39.
31. «Совість» (1968) [О кинофильме «Совість» украинского режиссера Владимира Денисенко.] // Искусство кино. — 1992. — № 6. — С. 37—39.
32. Нотатки на звуковій доріжці фільму «Місія Рауля Валленберга» // Новини кіноекрана. — 1992. — № 8. — С. 3—4.
33. Данило Демуцький — пам'ять нації // На екранах України. — 1993. — 30 жовтня.

34. Запізніла рецензія на одну кінооперу [Австрійський фільм-опера «Фіделіо».] // На екранах України. — 1993. — 6 березня.

35. Панове учні, відгукніться... Спроба мемуарної оповіді у вигляді почасті лібрето до кіносценарію, почасті відкритого листа до громадськості // На екранах України. — 1993. — 2 січня. — С. 2.

36. Рятуймо національну культуру! [Про кризу в українському кіно.] // На екранах України. — 1993. — 24 квітня.

37. Хто хоче війни... // На екранах України. — 1993. — 20 лютого.

38. 4 ½, або Пам'яті Сергія Параджанова // Сучасність. — 1993. — № 1. — С. 140—143.

39. Взгляд на мир с высоты Абсолюта: О феномене Александра Довженко // Всеукр. новости. — 1994. — 10 сентября.

40. Він нагадав нам про красу. Пам'яті Сергія Параджанова // На екранах України. — 1994. — 5 лютого.

41. «Молодость». Проблемы и открытия // Всеукр. ведомости. — 1994. — 29 октября.

42. Федеріко Фелліні: Подих доброти // На екранах України. — 1994. — 12 березня.

43. Дар и догма: Памяти Олеса Гончара // Киев. новости. — 1995. — 21 июля. — С. 3.

44. Інтерв'ю часопису «Кіно—Театр» з проблеми «Провінціалізм у кіно» // Культура і життя. — 1995. — 30 серпня. — С. 3.

45. Спроба однієї запізнілої рецензії [На кінофільм «Ми — двоє мужчин».] // На екранах України. — 1995. — 25 грудня. — С. 6.

46. Кіно і національна культура / Зміна парадигми. 36-к наукових праць. — К.: Київ. ін-т театр. мистецтва, 1995. — С. 3—14.

47. У першому наближенні: прем'єра фільму Олеса Янчука «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені» // На екранах України. — 1995. — 18 листопада. — С. 1, 3.

48. Із нотаток про Дзигу Вертова // Кіно—Театр. — 1996. — № 3. — С. 28—29.

49. Кіно як «відкриття» людини: До 100-річчя кінематографа // Філософ. і соціолог. думка. — 1996. — № 1—2. — С. 65—88.

50. Провінціалізм у кіно. Відповіді на анкету // Кіно—Театр. — 1996. — № 1. — С. 53.

51. На роковини Чорнобиля: Лібрето кіносценарію // На екранах України. — 1996. — 27 квітня. — С. 1, 3.

52. Пам'яті радянського кіно: З приводу одного безпам'ятства // На екранах України. — 1996. — 24 серпня. — С. 2—3.

53. «Прибуття поїзду» та інші [Визначення пріоритетних десяти фільмів за 101 рік існування кіно.] // Кіно. Коло. — 1997. — № 1. — С. 54—55.

54. На незабудь глядачеві: Юрій Іллєнко. // Культура і життя. — 1996. — 8 травня. — С. 4.

ЛІТЕРАТУРА

1. Про могилу Леоніда Глібова // Деснянська правда (Чернівці). — 1960. — 22 травня.

2. Символ нової культури [М. Горький і Томас Манн.] // Всесвіт. — 1968. — № 4. — С. 84—85.

3. Людина мистецтва в романі німецького критичного реалізму ХХ ст. // Вісник Київськ. ун-ту. Серія «Іноземна філологія». Вип. 3. — К.: Вид-во Київськ. ун-ту, 1969. — С. 138—145.

4. Проблеми мистецтва в ранній творчості Т. Манна (1900—1914 рр.) / Іноземна філологія: Міжвідомчий республ. зб-к. Вип. 19. — Львів: Вид-во Львівськ. ун-ту, 1969. — С. 131—137.

5. Томас Манн про Леніна і Радянський Союз // Рад. літературознавство. — 1969. — № 6. — С. 6—14.

6. Енгельс про літературу: До 150-річчя з дня народження Ф. Енгельса // Всесвіт. — 1970. — № 11. — С. 81—85.

7. Українські письменники за кордоном // Всесвіт. — 1971. — № 5. — С. 21—23.

8. Великий реаліст: До 100-річчя з дня народження Теодора Драйзера // Літ. Україна. — 1971. — 27 серпня.

9. Рец. на кн.: І. П. Симоненко. Нові часи — нові герої [Про англійський антиколоніальний роман.] — К.: Наук. думка. — 222 с. // Рад. літературознавство. — 1971. — № 8. — С. 91—93.

10. Перечитуючи Флобера // Всесвіт. — 1971. — № 12. — С. 107—114.

11. Структура і функція пародійного в романі Т. Манна «Доктор Фаустус» // Вісник Київ. ун-ту. Серія «Іноземна філологія». Вип. 5. — К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1971. — С. 80—82.

12. Ф. М. Достоевський проти буржуазного індивідуалізму: До 150-річчя від дня народження письменника // Філософ. думка. — 1971. — № 5. — С. 75—83.

13. Корисне дослідження. [Рец. на кн.: Матузова Н. Празькі німецькі соціалістичні письменники (Е. Е. Кіш, Р. Фукс, Ф. К. Вайскопф, Л. Фюренберг): Літературні портрети. — К.: Наук. думка, 1971.] // Всесвіт. — 1972. — № 2. — С. 178—179.

14. «Від редакції» до статті Поля Валері «Вступ до методу Леонардо да Вінчі» // Всесвіт. — 1972. — № 4. — С. 162.

15. Мольєр: До 350-річчя від дня народження // Всесвіт. — 1972. — № 1. — С. 200—204.

16. Наш сучасник Сервантес // Всесвіт. — 1972. — № 10. — С. 155—163.

17. Потрібне дослідження [Рец. на кн.: Затонський Д. В. Про модернізм і модерністів. — К.: Дніпро, 1972.] — // Всесвіт. — 1973. — № 2. — С. 171—172.

18. Примітки / Гейне Г. Вибрані твори. В 4-х тт. Т. 3. — К.: Дніпро, 1973. — С. 433—434.

19. Примітки / Там само. Т. 4. — С. 381—406.

20. «Будденброки» та їх автор / Манн Т. Будденброки. К.: Дніпро, 1973. — С. 3—18. (Вершини світового письменства.)

21. Письменник-боєць / Зегерс А. Сьомий хрест. — К.: Дніпро, 1973. — С. 5—18. (Шкільна біб-ка.)

22. Примітки / Костер Ш., де. Легенда про героїчні, веселі і славетні пригоди Тіля Уленшпігеля. — К.: Дніпро, 1973. — С. 489—502. (Вершини світового письменства.) (Перевид.: К.: Вища школа, 1984. — С. 469—479.)

23. «Римські оповідання» та їх автор / Моравія А. Римські оповідання. Перекл. з італ. — К.: Дніпро, 1974. — С. 5—12. (Зарубіжна новела.)

24. Зачарована душа / Роллан Р. Твори. Перекл. з франц. — К.: Молодь, 1975. С. 3—14.

25. Образ радянського воїна-переможця в прогресивній зарубіжній літературі // Всесвіт. — 1975. — № 5. — С. 142—149. (Під псевдонімом Кость Недашківський.)

26. Томас Манн-читач // Друг читача. — 1975. — 10 липня.
27. Томас Манн // Всесвіт. — 1975. — № 11. — С. 200—207.
28. «Про того, хто бачив усе»: Післямова до перекладу М. Москаленка «Епосу про Гільгамеша» // Всесвіт. — 1976. — № 7. — С. 130—176.
29. Одчайдушні вершники: Післямова / Маринкович Н. Одчайдушні вершники. Перекл. з сербохорват. — К.: Дніпро, 1977. — С. 247—252.
30. Джордж Гордон Байрон: Предисловие / Байрон Дж. Г. Сочинения: Стихотворения и поэмы. — К.: Молодь, 1977. С. 4—11. (Школьная биб-ка.) (Перевид.: К.: Молодь, 1989. — С. 5—12.)
31. Пам'яті Андре Мальро // Всесвіт. — 1977. — № 4. — С. 177—185.
32. Джеффри Чосер // Всесвіт. — 1978. — № 5. — С. 164—165.
33. Достоинство жизни: Лев Толстой в контексте мировой литературы // Лит. обозрение. — 1978. — № 9. — С. 24—30.
34. Шевченко в контексті світової літератури // Всесвіт. — 1978. — № 3. — С. 184—189.
35. Щоб світився вогник: Олесь Гончару — 60 років // Київ. правда. — 1978. — 2 квітня.
36. «Гори ж, сияй, заря святая!»: К 175-летию со дня рождения Александра Полежаева // Лит. газета. — 1979. — 19 сентября.
37. «Мир есть книга...»: К 350-летию со дня рождения Симеона Полоцкого // Лит. газета. — 1979. — 19 декабря.
38. Поет розуму: До 150-річчя з дня загибелі О. С. Грибоєдова // Київ. правда. — 1979. — 10 лютого.
39. «Горе...» видимое и невидимое [О «Горе от ума» А. С. Грибоедова.] // Лит. учеба. — 1980. — № 2. — С. 155—166.
40. Продвинуть человечество к счастью... [К 100-летию со дня рождения Александра Грина.] // Лит. газета. — 1980. — 20 августа.
41. Полежаев Александр. Стихотворения (Составит. В. Л. Скуратовский.) — М.: Сов. Россия, 1981. — 176 с. (Серия «Поэтическая Россия».)
42. Судьба Александра Полежаева / Полежаев А. Стихотворения. — М.: Сов. Россия. — 1981. — С. 5—14. (Серия «Поэтическая Россия».)

43. Пафос целого [Рец. на кн.: *Егорова В.* О мастерстве литературной критики. — Л.: Сов. пис., 1980.] // Лит. обозрение. — 1982. — № 10. — С. 30—33.

44. Слов набат: К 90-летию со дня рождения В. В. Маяковского // Лит. обозрение. — 1983. — № 7. — С. 19—23.

45. Закон збереження добра: До 50-річчя Юрія Щербака // Молода гвардія. — 1984. — 12 жовтня.

46. Реальность мысли! [Рец. на кн.: *Маканин В.* Где сходилась небо с холмами // Новый мир. — 1984. — № 1.] // Лит. газета. — 1984. — 6 июня. — С. 5.

47. Nevyslovne pestry svet Dikanky // Sovetska literatura. — 1984. — № 4. — С. 134—142. (Статья «Неимоверно пестрый мир Диканьки: К 175-летию Н. В. Гоголя» вышла также в японском издании ж-ла «Советская литература».)

48. Інтернаціоналіст: До 80-річчя з дня народження Ванди Василевської // Рад. жінка. — 1985. — № 1. — С. 22.

49. Защитница женской свободы: К 130-летию со дня рождения Натальи Кобринской // По Советской Украине. Ежемесячный пресс-бюллетень. — К.: Укр. общ-во дружбы и культурных связей с зарубежными странами, 1985. — С. 30—31.

50. Метаморфозы словесности [Рец. на кн.: *Андреев Ю.* Волшебное зрение. Специфика литературы в современном преломлении. — Л.: Сов. писатель, 1983. — 408 с.] // Лит. обозрение. — 1985. — № 6. — С. 66—68.

51. На гребне великих традиций: О некоторых чертах новаторства Маяковского / Маяковский и современность. Сб. трудов. — М.: Наука, 1985. — С. 178—191.

52. Прийшов, щоб лишитись навечно: До 125-річчя з дня народження А. П. Чехова // Дніпро. — 1985. — № 1. — С. 119—121.

53. К пониманию проблемы международных связей у И. Франко / Иван Франко и мировая культура. Тезисы докладов международного симпозиума (Львов, сентябрь 1986 г.). — К.: Наук. думка, 1986. — С. 227—228.

54. Литературный пейзаж эпохи [Рец. на кн.: *Белая Г. А.* Из истории советской литературно-критической мысли 20-х годов (Эстетическая концепция «Перевала»). — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. — 142 с.] // Лит. обозрение. — 1986. — № 5. — С. 53—54.

55. Героическое // Энциклопед. словарь юного литературоведа (Сост. В. И. Новиков.) — М.: Педагогика, 1987. — С. 50—51.

56. Эпос, эпопея // Там само. — С. 393—398.

57. З приводу дедраматизованої драматургії та драматизованої прози // Культура і життя. — 1987. — 25 жовтня.

58. Пушкін і Захід: До 150-річчя загибелі поета // Всесвіт. — 1987. — № 2. — С. 152—156.

59. А. Соболев: К 100-летию со дня рождения // Памятные книжные даты. — М.: Книга, 1988. — С. 166—168.

60. Велимир Хлебников, или Искусство миропонимания [Рец. на кн.: Хлебников В. Творения. — М.: Сов. писатель, 1987. — 736 с.] // Лит. обозрение. — 1988. — № 7. — С. 51—54.

61. З приводу однієї «полеміки»: Дискусія з письменником Сергієм Плачиндою про М. Булгакова // Культура і життя. — 1988. — 5 червня.

62. Гудзенко Семен / УРЕ: В 5-ти тт. Т. 1. — К.: Гол. ред УРЕ, 1988. — С. 513.

63. «Йшла пісня сама за мною...» [Післямова до перекладів Миколи Лукаша.] // Культура і життя. — 1988. — 2 жовтня.

64. Купрін і Україна: До 50-річчя з дня смерті письменника [Про екранізацію творів Купріна.] // Рад. Україна. — 1988. — 25 серпня.

65. Міф про Дж. Орвела // Всесвіт. — 1988. — № 4. — С. 128—130.

66. «Неокласики» — далекі і близькі // Культура і життя. — 1988. — 14 лютого.

67. Таємниця «Червоного і чорного» // Всесвіт. — 1988. — № 1. — С. 127—128.

68. В окрестностях санаторной зоны [Рец. на кн.: Хвильевый М. Повесть о санаторной зоне. Пер. с укр. А. Руденко-Десняка // Дружба народов. — 1988. — № 7.] // Лит. обозрение. — 1989. — № 4. — С. 32—34.

69. «Пан Халаявский» Грицько Основьяненко: К 150-летию выхода в свет книги / Памятные книжные даты. — М.: Книга, 1989. — С. 91—93.

70. «Рядок у слові науковим...» / Кочур Г. Інтинський зошит. Вірші 1945—1953 років. — К.: Молодь, 1989. — С. 3—6.

71. Справжнє її прізвище Горько: До 100-річчя з дня народження А. Ахматової // Рад. Україна. — 1989. — 24 червня.
72. Тарасове слово: До 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка // Ранок. — 1989. — № 3. — С. 11.
73. В стороне от литературного истеблишмента [Рец. на кн.: Латынин Л. В чужом городе (Гримёр и муза). — М.: Сов. писателъ, 1988. — 224 с.] // Русская мысль (Париж). — 1990. — 2 февраля.
74. Гелій Снегірьов, або З приводу Теренціанового афоризму // Книжник. — 1990. — № 3. — С. 17—19.
75. Замість післямови: Національний контекст «альтернативної» прози [Післямова до публікації творів молодих українських письменників.] // Прапор. — 1990. — № 5. — С. 84—89.
76. Чеховская вселенная в XX веке — гибель одного мира / А. П. Чехов в культуре XX века. Тезисы конференции. — М.: Научный совет по истории мировой культуры АН СССР; Чеховская комиссия, 1990. — С. 31.
77. Альберто Моравія, або Останні уроки народознавства / *Moravia* А. Чочара. Римські оповідання. — К.: Дніпро, 1991. — С. 5—14. (Серія «Зарубіжна проза XX століття».)
78. Міфи про українофобство: До 100-річчя від дня народження Михайла Булгакова // Кур'єр муз. — 1991. — № 8 (червень).
79. Из истории одного «несуществующего государства»: Опыт украинской глоссы к русскому мастеру // Совр. драматургия. — 1991. — №1. — С. 195—205.
80. Предисловие / «Серебряный век» русской поэзии (Составл. и коммент. В. Скуратовского, И. Г. Панченко.) — К.: Дніпро, 1991. — С. 5—22.
81. ...Чи не весь епос світового буття. З нотаток про драматургію Лесі Українки // Укр. театр. — 1991. — № 4. — С. 2—3.
82. Пушкин в русской литературе конца XIX — начала XX в. / Связь времён. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. — М.: Наследие, 1992. — С. 6—20.
83. У нульовому часі і просторі [Про творчість Олега Лишеги.] // Сучасність. — 1992. — № 11. — С. 152—154.
84. Уроки світової літератури // Независимость. — 1992. — 27 ноября.
- (Відгук на цю статтю: *Жолковский К.* Грозит ли нам катастрофа? // Независимость. — 1992. — 11 декабря.)

85. Апология свободы [Об И. Г. Эренбурге.] // Двадцать два (Израиль) — 1993. — № 88. — С. 118—126.

86. Из наблюдений над мирами Гоголя // Новый круг—III. — 1993. — № 1. — С. 152—159.

87. Из спостережень над поетикою Шевченка // Сучасність. — 1994. — № 3. — С. 106—116.

88. Калина-зоря — далека пастка пам'яті [Про поета Артура Бауера.] // Хрещатик. — 1994. — 30 грудня.

89. «Матеріал у курсі має подаватися у своєму національному контексті...» / Важлива ланка полікультурного виховання: З виступів учасників Всеукр. науково-практичної конференції «Проблеми викладання зарубіжної літератури в навчальних закладах України і загальнолюдські цінності» // Відродження. — 1994. — № 10—11. — С. 11.

90. Послесловие / Павлов А. Ф., Ялкуп С. И. Владимирская горка. Повести. Рассказы. Эссе. — К., 1994. — С. 298—300.

91. Послесловие / Олеша Ю. «Беатриче». (Публикация И. Панченко) // Collegium. — 1994. — № 1. — С. 160.

92. Передмова / Гончарик Г. Неповторне життя Григорія Кочура // Ренессанс. — 1994. — № 7. — С. 130.

93. Заметки о Шекспире (Глазами историка) // Ренессанс. — 1995. — № 10. — С. 198—208.

94. К родословной серебряного века // Ренессанс. — 1995. — № 11. — С. 168—173.

95. Литература — производство опасное, «равное по вредности лишь изготовлению свинцовых белил»: К 100-летию со дня рождения М. Зощенко // Киев. новости. — 1995. — 11 августа.

96. Материалы для подготовки и проведения уроков зарубежной литературы, 11 класс // Відродження. — 1995. — № 7. — С. 63—69. (Співавтори: Панченко І. Г., Морозов Ю. Г. та ін.)

97. Передмова до фрагментів з роману О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» // На екранах України. — 1995. — 2 вересня. — С. 6.

98. Последний поэт деревни: К столетию со дня рождения Сергея Есенина // Киев. новости. — 1995. — 6 октября. (Співавтор: Панченко І. Г.)

99. Французька драма в нашому столітті / Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард. — К.: Основа, 1995. — С. 5—15.

100. Чи легко бути гумористом? До 100-річчя М. Зощенко // Слобідський край. — 1995. — 10 серпня. — С. 3. (Співавтор: Панченко І. Г.)

101. Прощание с друзями: Памяти Григория Порфирьевича Кочура // Ренессанс. — 1995. — № 9. — С. 223.

102. Гоголь у становленні новоукраїнської літератури // Гоголезнавчі студії. Гоголеведческие студии. Вип. I. — Ніжин. пед-ін-т, 1996. — С. 10—12.

103. «Из равновесья диких сил» [О творчестве Е. А. Баратынского.] // Ренессанс. — 1996. — № 13. — С. 186—191.

104. Мультипути: К истории одного литературного прогноза // Ренессанс. — 1996. — № 14. — С. 164—172.

105. Луч надежды: Заметки к 125-летию со дня рождения Леся Украинки // Киев. новости. — 1996. — 1 марта. — С. 1, 3.

106. На перехрестях душі [Про творчість українського поета Мойсея Фішбейна.] // Сучасність. — 1996. — № 12. — С. 86—89.

107. Юрій Шерех, або Трагічна історія української літератури // Вісті з України. — 1996. — 5 січня. — С. 6.

108. По кому трубить Трубіж? [Рец. на поему Бориса Олійника «Трубить Трубіж».] // День. — 1997. — 21 січня. — С. 6.

109. «Русский Рембрандт»: Предварительные заметки // Ренессанс. — 1997. — № 15. — С. 135—142.

110. Романтика внезапна (Предисловие к стихам Артура Бауэра) // Ренессанс. — 1997. — № 15. — С. 181.

111. Романтичне «Я» і «Ми» // Зарубіжна літ-ра. — 1997. — № 7 (23). — С. 1.

112. С «Букером» это даже сравнивать нельзя! // Киев. ведомости. — 1997. — 1 марта. — С. 14.

113. Украинская литература / Краткая еврейская энциклопедия. — Иерусалим: Об-во по исследованию еврейских общин. — Еврейский университет, 1996. — Т. 8. — Столб. 1268—1278.

ІСТОРІЯ

1. Коментар до праці: Щепанський Я. Ю. Бунтарство дітлахів // Всесвіт. — 1972. — № 1. — С. 211, 219.

2. Теорія інформації і практика дезінформації: Про феномен західної бульварної преси [Рец. на тижневик «Більд ам зонntag». — Гамбург, 1976. — №№ 1—52.] // Всесвіт. — 1977. — № 4. — С. 206—208. (Під псевдонімом Кость Недашківський.)

3. Літописець десяти днів революції // Україна. — 1977. — № 44 (жовтень). — С. 17.
4. «Архетипи» з пістолетами [Про журнал «Штерн».] // Всесвіт. — 1978. — № 1. — С. 212—213. (Під псевдонімом Кость Недашківський.)
5. Брудний колір «червоних бригад» // Молодь України. — 1981. — 19 листопада.
6. Психология политической учебы. — К.: Изд-во политической литературы Украины, 1985. — 224 с. (Співавтори: Чмут Т. К., Слюсарівський М. М. та ін.)
7. Психология и педагогика партийной пропаганды. Вопросы и ответы. (Співавтори: Слюсаревский М. М., Карамушка Л. М.) — К.: Политиздат Украины, 1986. — 260 с.
8. Как по улицам Киева-вия... [Об истории Киева.] // Наше наследие. — 1988. — № 2. — С. 119—128.
9. На роковини падіння Бастилії // Всесвіт. — 1989. — № 7. — С. 164—166.
10. Videant Consules... Монологи на порозі державності // Незалежний оглядач. — 1990. — № 1. — С. 3—5.
11. Відповідь на аекету журналу «Перспективи і глухі кути перебудови» // Філософ. і соціолог. думка. — 1990. — № 1. — С. 25—29.
12. Перспективи і глухі кути перебудови (Інтерв'ю) // Київське коло: — 1990. — № 1 (13) (серпень). — С. 1, 12.
13. Київ крізь віки // Філософ. і соціолог. думка. — 1991. — № 4. — С. 65—80. — № 5. — С. 86—87.
14. Перший місяць незалежності // Кур'єр муз. — 1991. — № 11 (жовтень). — С. 2.
15. Виступ у дискусії українських та російських політологів, політичних та культурних діячів у приміщенні посольства України в Росії // Сучасність. — 1992. — № 7. — С. 148—149, 155, 161—162.
16. Микола Костомаров: До 175-річчя від дня народження // Укр. культура. — 1992. — № 4. — С. 14—15.
17. Україна — VIA Європа // Сучасність. — 1992. — № 6. — С. 144—146.
18. Із нотаток про явище політичного вампіризму // На екранах України. — 1993. — 20 березня.
19. Посередині світу [Про геополітичне місце Києва.] // Кур'єр муз. — 1993. — № 4 (квітень). — С. 3.

20. Україна в пошуку національного самосвідомості // Двадцять два. (Ізраїль). — 1993. — № 87. — С. 144—157.
21. Українська еліта: від тоталітаризму до демократії // Вісті з України. — 1993. — № 48 (22 листопада — 1 грудня). — С. 5.
22. Відповідь на анкету «Що відбувається в Україні та куди ми йдемо?» // Політичний портрет України. Бюл. дослідно-навч. центру «Демократичні ініціативи». — 1994. — № 7. — С. 4—6.
23. Доля України: кріпаччина не скасовується? // Політ. думка. — 1994. — № 2. — С. 106—110.
24. Історична ритміка українських еліт // Політ. думка. — 1994. — № 3. — С. 17—18.
25. Києве мій (Записала Кс. Гамарник.) // Fortune. — 1994. — № 3—4 (4—10 червня).
26. Исторические корни современного кризиса / Нравственность в контексте современности. Мат-лы симпозиума 18—19 мая 1995. — К.: Обществ. объединение «Моральные предпосылки преодоления кризиса в Украине», 1995. — С. 46—59.
27. Євразійський синдром // Політ. думка. — 1995. — № 2—3. — С. 81—88.
28. Новая Украина и евреи // Мабат аноар. — 1995. — Январь. — С. 1, 6.
29. Світовий контекст української історії / Генеза: філософія, історія, політологія. — К.: Вид-во «Генеза», 1995. — С. 130—134.
30. 1994—1995: на виході з «мертвої точки» // УНІАН-Політика. Огляди, коментарі, прогнози. — 1995. — № 2. — 11—16 січня. — С. 11—12.
31. «Українська ідея» у новому «конституційному полі» // Рейтинг. — 1996. — Липень. Ч. 29. — С. 1—3.
32. Текст виступу на круглому столі «П'ять років відновлення незалежності України — підсумки і перспективи» // Рейтинг. Спецвипуск. Ч. 40. — 1996. — Вересень. — С. 2—3.
33. Кризь віки // Зарубіжна літ-ра. — 1997. — № 19. — С. 5.
34. «Протоколи сионських мудреців» — к анатомії одного міфа: Предварительные заметки // Егупец. Вып. 3. — К.: Сфера, 1997. — С. 4—14.
35. Пейзаж після битви: До феноменології історії біжучого тисячоліття. Попередні нотатки // Дух і літера. — 1997. — № 1.

— С. 48—60.

36. Genius of Lenin // Ukraine. — 1980. — № 1. — P. 3—4.

37. Zwei Wurzeln — zwei Gesichte / Kijew. Annäherungen zu der Stadt. — München: Objektiv-Verlag, 1989. — S. 61—69.

38. Renaissance der Zwanzigsten / Kijew: Annäherungen zu der Stadt. — München: Objektiv-Verlag, 1989. — S. 78—80.

39. The Historical Roots of the Present Crisis // Morality in the Present Context: The Proceedings of the Symposium. May 18—19 1995. — Kiev: The «Morality as a Basis for Overcoming the Crisis in Ukraine» Public Movement», 1995. — P. 43—51.

40. La passion de l'Ukraine a soufflé sur l'Université. Invité a l'Université de Genève, Vadim Skuratowski a enseigné (L'interview de Jean Martinez) // Journal de Genève; Gazette de Lausanne. — 1995. — 15 mai.

ПРО АВТОРА

1. Бібліографія Вадима Скуратівського / Програма зустрічей на 1990—1991 рр. та бібліографічний довідник гостей клубу «Єврика» — К.: Центр. міська біб-ка для юнацтва, 1990. — С. 28—30.

2. Лемешева Л. Последний писк. Опыт человеческой скромности [О фильме «Певица Жозефина и мышиный король» и исполнителе главной мужской роли Еремии В. Скуратовском.] // Театр. — 1995. — № 7. — С. 122—128.

3. Про себе // На екранах України. — 1996. — 27 липня.

4. Кедров К. «Букер» меняет состав жюри, чтобы не изменять хорошему вкусу // Известия. — 1996. — 26 апреля.

5. Личность недели — Вадим Скуратовский: телезрители о лучших и худших передачах, показанных с 5 по 11 июня и о любимом телеведущем // День. — 1997. — 13 июня.

Уклала канд. філол. наук
Ірина Панченко.

1. The first part of the document is a list of names and dates, which are arranged in a table. The names are written in a cursive script, and the dates are in a more formal, printed style. The list includes names such as "John Smith", "Mary Jones", and "Robert Brown", along with dates like "1789", "1790", and "1791".

2. The second part of the document is a series of paragraphs, each beginning with a date. The dates are written in a cursive script, and the text is in a more formal, printed style. The paragraphs describe various events and transactions, including the purchase of land, the sale of goods, and the payment of debts.

3. The third part of the document is a list of names and dates, which are arranged in a table. The names are written in a cursive script, and the dates are in a more formal, printed style. The list includes names such as "John Smith", "Mary Jones", and "Robert Brown", along with dates like "1789", "1790", and "1791".

1790-1791

1. The first part of the document is a list of names and dates, which are arranged in a table. The names are written in a cursive script, and the dates are in a more formal, printed style. The list includes names such as "John Smith", "Mary Jones", and "Robert Brown", along with dates like "1789", "1790", and "1791".

2. The second part of the document is a series of paragraphs, each beginning with a date. The dates are written in a cursive script, and the text is in a more formal, printed style. The paragraphs describe various events and transactions, including the purchase of land, the sale of goods, and the payment of debts.

3. The third part of the document is a list of names and dates, which are arranged in a table. The names are written in a cursive script, and the dates are in a more formal, printed style. The list includes names such as "John Smith", "Mary Jones", and "Robert Brown", along with dates like "1789", "1790", and "1791".

1. The first part of the document is a list of names and dates, which are arranged in a table. The names are written in a cursive script, and the dates are in a more formal, printed style. The list includes names such as "John Smith", "Mary Jones", and "Robert Brown", along with dates like "1789", "1790", and "1791".

2. The second part of the document is a series of paragraphs, each beginning with a date. The dates are written in a cursive script, and the text is in a more formal, printed style. The paragraphs describe various events and transactions, including the purchase of land, the sale of goods, and the payment of debts.

3. The third part of the document is a list of names and dates, which are arranged in a table. The names are written in a cursive script, and the dates are in a more formal, printed style. The list includes names such as "John Smith", "Mary Jones", and "Robert Brown", along with dates like "1789", "1790", and "1791".

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ перший	39
Розділ другий	79
Розділ третій	129
Висновки	175
Примітки	178
Бібліографічний покажчик публікацій В. Л. Скуратівського	217

Наукове видання
Вадим Леонтійович СКУРАТІВСЬКИЙ

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА
У СОЦІАЛЬНО-СТРУКТУРНИХ ПРОЦЕСАХ ХХ СТОЛІТТЯ:
ГЕНЕЗА. СТРУКТУРА. ФУНКЦІЯ
Ч. II.

Редактор Н. А. Лисюк
Комп'ютерна верстка О. М. Лавренчук
Коректор І. Г. Панченко

На стор. 4 обкладинки В. Л. Скуратівський у ролі Єремії у художньому
фільмі «Співачка Жозефіна та мишачий народ» (1994),
реж. С. В. Маслобойчиков.

Зв. план 1997, поз. Ш.1



Видавництво «Іван Федоров»,
252023, Київ, вул. Ш. Руставелі, 29.

Свідоцтво про державну
реєстрацію № 03833 від 27.02.97

Здано на виробн. 21.08.97.

Підп. до друку 20.08.97.

Гарн. SchoolBook. Умов.-друк. арк. 15.

Формат

Тираж 350 прим. Ціна договірна.

Київський державний інститут театального мистецтва
ім. І. К. Карпенка-Карого
252034, м. Київ—34, вул. Ярославів вал, 40.

